المدينة الوحيدة

مغامرات في فن البقاء وحيداً

اوليفيا لاينغ

ترجمة: محمد الضبع

• المدينة الوحيدة/ مغامرات في فن البقاء وحيدًا
• أوليفيا لاينغ
• دار كلمات للنشر والتوزيع
• الطبعة الثالثة - ٢٠١٧
دولة الكويت / محافظة العاصمة
تلفون : ٠٠٩٦٥٩٩١١٩٩٣٤
تويتر : @Dar_kalemat
إنستجرام : Dar_kalemat
Dar_Kalemat@hotmail.com

ISBN: 978-99966-1-931-1 : ردمك

المدينة الوحيدة

مغامرات في فن البقاء وحيداً

The Lonely City

Adventures in The Art of Being Alone

سيرة

أوليڤيا لاينغ

Olivia Laing

ترجمة

محمد الضبع

٢٠١٧



إن كنت وحيدًا ،
إن كنتِ وحيدة ،
فهذا الكتابَ موجه إليك

وكل إنسان جزء من إنسان

رسالة إلى أهل روما ٥ :١٢ ، العهد الجديد ، الكتاب السادس

ملاحظة المترجم:

هنالك بعض أسماء اللوحات ، الكتب ، الأفلام ، التي تُركت بلغاتها الأصلية في متن الكتاب ، وذلك لتسهيل عملية البحث عنها في حالة رغبة القارئ / القارئة بالاستزادة . وأنصح القارئ / القارئة بشدة بالبحث عن هذه المصادر لحظة قراءتها كي تكتمل الفكرة التي أرادت الكاتبة إيصالها .

المحتويات

المدينة الوحيدة

١
المدينة الوحيدة

تخيل أنك تقف أمام النافذة في الليل ، في الطابق السادس أو السابع عشر أو الثالث والأربعين من مبنى ما . تكشف المدينة نفسها أمامك كمجموعة من الخلايا ، مئة ألف نافذة ، بعضها مظلمة ، وبعضها مضاءة باللون الأخضر ، الأبيض ، أو الذهبي . وفي الداخل ، يسبح الغرباء جيئة وذهابًا ، أو يقومون بالاهتمام بشؤونهم الخاصة في ساعاتهم الليليّة . بإمكانك رؤيتهم ، ولكنك لا تستطيع الوصول إليهم ، وهكذا بإمكانك العثور على هذه الظاهرة الحضارية في أي مدينة حول العالم وفي أي ليلة ، ليُصاب حتى أكثر البشر قدرة على الاندماج برجفة سببها الشعور بالوحدة ، إنها مزيج متناقض من العزلة والانكشاف .

بإمكانك أن تكون وحيدًا في أي مكان ، ولكن هنالك نكهة خاصة للوحدة التي تعيشها في مدينة ، وأنت محاط بالملايين من البشر . قد يعتقد البعض أن هذه الحالة مناقضة لأسلوب الحياة في المدينة ، للحضور البشري الهائل من حولك ، ولكن القرب المادي وحده لا يكفي لتبديد الشعور الداخلي بالعزلة . إنه من الممكن - والسهل حتى - أن تشعر بأنك بائس ومهجور وأنت محاط بالآخرين . بإمكان المدن أن تتحول إلى أماكن وحيدة ، وباعترافنا هذا سنتمكّن من اكتشاف أن الشعور بالوحدة لا يقتضي بالضرورة

الانعزال الجسدي ، بل يقتضي غياب أو ندرة العلاقة ، القرب ، العطف : إن الشعور بالوحدة يأتي من عدم القدرة ، لسبب أو لآخر ، على العثور على القدر المُراد من الألفة . التعاسة ، كما يُعرّفها القاموس ، هي نتيجة العيش دون رفقة الآخرين . ومن الطبيعي أن تصل هذه التعاسة إلى أقصاها حين تكون محاطًا بالجموع دون أن يُرافقك أحد .

من الصعب الاعتراف بالشعور بالوحدة ؛ ومن الصعب تصنيفه أيضًا . كالاكتئاب تمامًا ، لأنه صفة بإمكانها أن تكون غائرة في طبيعة إنسان ما ، كاتصافه بأنه يضحك بسهولة ، أو كامتلاكه لشعر أحمر . وبإمكانها أيضًا أن تكون عابرة ، لتقفز إليك ثم ترحل عنك وفقًا لظروف وأحداث خارجية ، كالشعور بالوحدة الذي يأتيك بعد رحيل محبوبك ، أو بعد أي تغيّر قد يحدث في علاقاتك الاجتماعيّة .

مثل الاكتئاب ، مثل الشعور بالحزن ، أو الأرق ، يرتبط الشعور بالوحدة أيضًا بأسباب مَرَضيّة . لقد تم الحديث بشكل قاطع عن الشعور بالوحدة وتم وصفه بأنه لا يخدم أي غرض ، وقد قال عن روبرت ڤايس في معرض كتاباته المهمّة عن الشعور بالوحدة قائلاً : «إنه مرض مزمن لا يحمل أي ميزة» . تصريح كهذا ، قد يكون له علاقة قوية بالاعتقاد الشائع الذي يؤمن بأن أقدار البشر محتومة بعيشهم كأزواج ، أو بالاعتقاد الآخر الذي يؤمن بأن السعادة بإمكانها أو يجب عليها أن تكون شيئًا نستطيع أن نملكه للأبد . ولكن الجميع لا يتشاركون هذا القدر . ربما أكون مخطئة ، ولكنني لا أعتقد أن أي تجربة إنسانية نخوضها بعيدًا عن حياتنا الاجتماعية مع الآخرين بإمكانها أن تكون خالية من المعنى تمامًا ، وأن تكون خالية من أي غِنى أو قيمة ما .

في مذاكراتها سنة ١٩٢٩ ، وصفت ڤيرجينيا وولف شعورًا بالوحدة الداخلية ، وكانت تحاول أن تحلله : «فقط لو أستطيع القبض على هذه الشعور : إنه شعور سماع غناء العالم الحقيقي ، تأخذني إليه الوحدة والصمت لأبتعد عن العالم المليء بالبشر .» إنه وصف مثير للاهتمام ، فكرة أن الوحدة بإمكانها أن تأخذك نحو تجربة لا يمكن الوصول إليها في الواقع .

قبل فترة ليست بالبعيدة ، عشت في مدينة نيويورك ، تلك الجزيرة المزدحمة ، جزيرة مكونة من الصخر والخرسانة والزجاج ، وكنت أتجرّع الشعور بالوحدة بشكل يومي . وبرغم أنها لم تكن تجربة مريحة على الإطلاق ، بدأتُ بالتساؤل ما إن كانت ڤيرجينيا وولف مخطئة ، ماذا لو لم يكن في تجربة الشعور بالوحدة أي غناء للعالم الحقيقي - ماذا لو لم تقدني هذه الوحدة للتفكير بأكبر الأسئلة المتعلقة بسبب وجودي على الأرض .

كانت هنالك بعض الأشياء التي احترقت أمامي ، ليس فقط كإنسانة مستقلّة على هذا الكوكب ، بل أيضًا كمواطنة لهذا القرن ، لهذا العصر الرقمي . ماذا يعني أن نكون وحيدين؟ كيف بإمكاننا العيش إن لم نكن على اقترابٍ حميم بإنسان آخر؟ كيف بإمكاننا أن نتصل بالآخرين ، خاصةً إن كنا نواجه صعوبة في الحديث معهم؟ هل بإمكان الجنس أن يعالج الوحدة ، وإن كان يعالجها فعلاً ، ماذا سيحدث لنا إن تم اعتبار أجسادنا أو هوياتنا الجنسية بأنها منحرفة أو تالفة ، وماذا سيحدث لنا إن كنا مرضى أو غير محظوظين بنعمة الجمال؟ وهل تساعدنا التكنولوجيا على مواجهة كل هذا؟ هل تقرّبنا من بعضنا ، أم تجعلنا محاصرين أمام الشاشات؟

لم أكن أبدًا الإنسانة الوحيدة التي طرحت هذه التساؤلات. العديد من الكتّاب، الفنانين، المخرجين، وكتّاب الأغاني قاموا باستكشاف موضوع الوحدة بطريقة أو بأخرى، لمواجهة هذه الإشكالية المستفزة. ولكنني كنت في بداية وقوعي في حب الصور، لأجد فيها عزاءً لم أجده في أي مكان آخر، لذلك قررت أن أقوم بأغلب تحقيقاتي داخل عالم الفنون البصرية. كنت مهووسة بفكرة العثور على أدلة ماديّة تثبت أن هنالك أشخاصًا قبلي قد مرّوا بالشعور ذاته الذي شعرت به خلال فترة عيشي في مانهاتن في نيويورك. وهنالك بدأت بجمع الأعمال الفنية التي كانت تتمحور حول قضية الوحدة، وبالتحديد إن كانت متجسدة ضمن بيئة المدينة الحديثة، وبالتحديد أكثر إن كانت متجسدة في مدينة نيويورك خلال السبعين سنة الفائتة.

في البداية، جذبتني الصور فقط، ولكن مع البحث والاستكشاف، بدأت بالتعرف على الأشخاص الذين قاموا بخلق هذه الصور: الأشخاص الذين اشتبكوا مع الوحدة في حياتهم وفي أعمالهم أيضًا. ومن بين كل الفنانين الذين وثّقوا المدينة الوحيدة والذين قاموا بتثقيفي والتأثير فيّ بأعمالهم أتذكر - ألفريد هيتشكوك، ڤاليري سولاناس، نان غولدن، كلاوس نومي، بيتر هوجار، بيلي هوليدي، زوي ليونارد وجان ميشال باسكيات - وأصبحت مهتمة أكثر بأربعة فنانين: إدوارد هوپر، آندي وارهول، هنري دارجر وديڤيد ووناروڤيتش. لم يكونوا جميعًا سكّانًا دائمين للمدينة الوحيدة، ولكنهم يعرفون الكثير عن المسافات بين البشر، ومعنى شعورك بالوحدة حتى وأنت بين الجموع.

ويبدو هذا بعيد الاحتمال في حالة آندي وارهول، الذي كان

مشهورًا بمهاراته الاجتماعية الساحرة . لقد كان محاطًا بوفد مرافق طوال الوقت تقريبًا ورغم هذا فإن أعماله تصف بشكل مفاجئ العزلة ومشاكل التعلّق ، هذه المشاكل التي عانى منها طوال حياته . فن وارهول يجوب الفضاءات بين البشر ، ليقوم بتحقيق فلسفي ضخم للبحث في مسائل القُرب والمسافة ، الألفة والنفور . وكالعديد من البشر الوحيدين ، كان آندي يحب اقتناء الأشياء ، ليحاصر نفسه بالممتلكات ، لتحول بينه وبين الرغبة في الألفة الإنسانية . مذعورًا من الاتصال الجسدي ، كان نادرًا ما يغادر منزله دون أن يكون محاطًا بترسانة من الكاميرات والمسجلات ، يستخدمها ليتحكم بالتفاعلات من حوله وينعزل عنها : هذا التصرف الذي قد نفهمه تمامًا عندما نستخدم التكنولوجيا في القرن الحادي والعشرين كي نبقى على اتصال دائم ، أو على الأقل هذا ما ندّعيه .

حارس المستشفى والفنان الغريب هنري دارجر كان يقطن في منطقة معاكسة تمامًا . كان يعيش وحيدًا في مأوى في مدينة شيكاغو ، في انعدام شبه كامل لأي رفقة أو جمهور ، كان وحده في كونٍ خيالي مليء بالكائنات المخيفة والرائعة . عندما تخلّى عن غرفته دون رغبة منه في سن الثمانين ليموت في كنيسة كاثوليكية ، تم اكتشاف مئات اللوحات الفنية المخبّأة في غرفته والتي لم يسبق له أن عرضها على أي إنسان من قبل . حياة دارجر تنير القوى الاجتماعية التي تقود العزلة - والطريقة التي يمكن للخيال أن يعمل بها لمقاومتها .

حيوات هؤلاء الفنانين كانت مختلفة تمامًا من الناحية الاجتماعية ، ولذلك فإن أعمالهم تنقّلت داخل ثيمة الوحدة

لتتناولها بطرق مختلفة ، بمهاجمتها بشكل مباشر أحيانًا ، وبالتعامل مع موضوعات مثل الجنس ، المرض ، التعرض للإساءة - بوصفها أسبابًا مُولّدة للعار والعزلة . إدوارد هوپر ، الرجل رشيق الساقين ، قليل الكلام ، كان مشغولاً ، رغم إنكاره لذلك أحيانًا ، بالتعبير عن الوحدة الحضارية بطرق بصرية ، كان يترجم هذه الوحدة إلى ألوان . خلال قرن من الزمان ، ماتزال صوره عن عزلة الرجال والنساء تُلمح خلف زجاج مقاهي العالم ، مكاتبه ، وفنادقه ، لترمز إلى توقيع مميز للعزلة في المدينة .

بإمكانك أن ترى شكل العـزلة ، وبإمكانك أيضًـا أن ترفع سلاحك في وجهها ، لمقاومة الرقابة والصمت . كان هذا الدافع المحفّز لديڤيد وونناروڤيتش ، هذا الفنان الأمريكي الذي مايزال غير معروف بالشكل الذي يستحقه ، المصور ، الكاتب والناشط ، والذي أثّرت فيّ أعماله الخارقة للعادة أكثر من أية أعمال أخرى ، وساعدتني على التخلص من عبء شعوري بأنني كنت وحيدة في عزلتي بشكل مخجل .

بدأتُ أدرك أن الشعور بالوحدة أشبه بمكان مأهول بالسكّان : بل إنه مدينة بحدّ ذاتها . وعندما يسكن المرء مدينة جديدة ، حتى لو كانت تلك المدينة منظمة ومنطقية كمانهاتن ، إلا أنه لا بد له من أن يضل طريقه في البداية . ومع مرور الوقت ، سيتمكن من تطوير خريطة ذهنية خاصة به ، مجموعة من الوجهات المفضلة والطرق المحبوبة : متاهة لا يمكن لأي شخص آخر أن يقلّدها أو يعيد إنتاجها . ما كنتُ أبنيه في هذه السنوات ، وما أشعر به الآن ، عبارة عن خريطة للوحدة ، بُنيت بواسطة الحاجة وبواسطة الاهتمام أيضًا ، إنها قِطع من خبراتي ومن خبرات الآخرين . أردتُ أن أفهم

ما معنى أن أكون وحيدة ، وكيف تعمل الوحدة في حياة الآخرين ، وكنتُ أحاول أن أرسم حدود العلاقة المعقدة بين الوحدة والفن .

قبل مدة طويلة ، كنت أستمع كثيرًا لأغنية لدينيس ويلسون . من ألبومه *Pacific Ocean Blue* ، وكان قد أصدر هذا الألبوم بعد نهاية فرقة *The Beach Boys* . كان هنالك سطر في الأغنية أحببته كثيرًا : *الوحدة مكان مميز جدًا* . وكمراهقة في ذلك الحين ، جالسة على سريري في مساءات الخريف ، كنت أتخيل أن ذلك المكان الذي يتحدث عنه دينيس ويلسون عبارة عن مدينة ، ربما عند حلول الغسق ، عندما يذهب الجميع لمنازلهم وتبدأ أضواء النيون بالاستيقاظ . لقد أدركت أنني كنت حينها إحدى سكّان تلك المدينة ، وأحببت الطريقة التي وصفها بها ويلسون ؛ وشعرت أنها خصبة ومخيفة في الوقت نفسه .

الوحدة مكان مميز جدًا . ليس من السهل دائمًا أن ندرك الحقيقة في جملة ويلسون هذه ، ولكن بعد رحلات وأسفار طويلة أدركتُ أنه كان على حق ، الوحدة ليست تجربة عديمة الفائدة ، بل إنها تمثّل اللُب داخل ما نقدّره وما نحتاجه كبشر . العديد من الأشياء المُعجزة ظهرت من المدينة الوحيدة : كانت بعض هذه الأشياء مزيفة ، ولكن بعضها الآخر كان بمثابة الشفاء والخلاص .

٢
جدران من زجاج

لم يسبق لي أن ذهبت للسباحة في نيويورك . كنت غير محظوظة بالبقاء في نيويورك في فصل الصيف أبدًا . وكانت كل أحواض السباحة الخارجية التي مررت بها في الشتاء خالية تمامًا . غالبًا ما كنت أمكث في الحافة الشرقية للجزيرة ، وسط المدينة ، لأستأجر شقة رخيصة حيث يسكن عمّال صناعة الملابس ، وهناك بإمكانك أن تسمع صوت زحام السيارات في الشارع لكل مَن يقطع جسر ويليامسبيرغ . عائدةً إلى المنزل من أي عمل مؤقت يمكنني أن أحصل عليه في ذلك اليوم ، كنت أسير قليلاً قرب حديقة هاميلتون ، وهناك توجد مكتبة عامة ومسبح يتسع لاثني عشر شخصًا ، بطلاء أزرق متقشّر شاحب . كنت وحيدة في تلك الفترة ، وحيدة وبلا هدف ، وهذه المساحة الطيفية الزرقاء ، المليئة في زواياها بالأوراق البنية المتساقطة لم تفشل أبدًا في جذب قلبي إليها .

كيف بإمكانك وصف الشعور بالوحدة؟ إنه أشبه بكونك جائعًا : إنه أشبه بكونك جائعًا بينما كل مَن حولك يستعد لتناول وليمة . إنه شعور مخجل ومخيف ، ومع الوقت يبدأ هذا الشعور بالإشعاع خارجًا ، ليجعل صاحبه أكثر عزلة ، وأكثر غربة . إنه شعور مؤلم ، بالطريقة التي تؤلمنا بها المشاعر ، وله أيضًا عواقب جسدية لا يمكننا رؤيتها ، داخل الجسد المغلق . ويتطور هذا الشعور ، ليصبح باردًا كالثلج وصافيًا كالزجاج ، ليتضمّنك ويجتاحك .

غالبًا ، كنت أستأجر شقة صديق لي في نيويورك في الشارع الثاني ، في حي مليء بالحدائق . كانت البناية قديمة جدًا ، مطلية بلون أخضر كلون الزرنيخ ، وكان المطبخ يحتوي على حوض استحمام قديم ، يختفي وراء ستارة . في الليلة الأولى التي قضيتها في هذه الشقة ، بعد أن وصلت متعبة من رحلة طيران طويلة ، شممت رائحة غاز كانت تتزايد بينما كنت مستلقية على السرير من التعب . اتصلت بالطوارئ ، وبعد عدة دقائق وصل ثلاثة رجال إطفاء ، أشعلوا المصابيح ، ثم بدأوا بالسير بحذر على الأرضية الخشبية للشقة حتى لا يحطمونها بأحذيتهم الضخمة . كانت هنالك صورة كبيرة مأطرة فوق الفرن من عمل مسرحي لمارثا كليرك تعود للثمانينات تحت اسم معجزة *الحب* . كانت تلك الصورة تحتوي على صورة ممثلَين يرتديان بدلات بيضاء وقبعات *كوميديا ديلارتي* . كان أحد الممثلين يسير نحو ممر مضاء ، والآخر يرفع يديه في الهواء بشكل يوحي أنه قد ارتعد من شيء ما .

ميراكولو دي أموري أو معجزة *الحب* . لقد كنت في هذه المدينة لأنني وقعت في الحب ، بتهور واندفاع كبير ، ثم وجدت نفسي وحيدة ومعتوهة بشكل غير متوقع . في موسم الربيع الكاذب للرغبة ، كنت قد خططت مع الرجل الذي كنت أحبه واتفقنا على أنني سأترك إنجلترا لأنتقل إلى نيويورك للعيش معه . عندما غيّر رأيه أخيرًا ، بشكل غير متوقع ، عبر سلسلة من المكالمات الهاتفية المشوشة ، وجدتُ نفسي بلا هدف ، مذهولة لوصولي السريع ورحيلي السريع .

في غياب الحب ، وجدت نفسي متعلقة بشكل يائس بالمدينة نفسها : الحوائط المزخرفة ، البقالات ، جنون الشوارع المزدحمة ،

محلات بيع سرطان البحر في الشارع التاسع ، البخار المتصاعد من أسفل الشوارع . لم أكن أريد أن أضحي بالشقة التي أستأجرتها في إنجلترا منذ مدة تزيد على عقد من الزمن ، ولكنني في الوقت نفسه لم أكن ملزمة بالعودة إلى إنجلترا ، لم أكن أملك عائلة أو عملاً هناك . وجدت أنني أملك بعض المال لشراء تذكرة طيران إلى نيويورك ، دون علمي أنني على الوشك الدخول إلى متاهة ، إلى مدينة محصّنة داخل جزيرة مانهاتن . ولكن الأمور لا تسير كما هو مخطط له . الشقة الأولى التي سكنت فيها لم تكن في مانهاتن من الأساس ، بل كانت في مرتفعات بروكلين ، على بعد بنايات قليلة من المكان الذي كنت سأعيش فيه إن كنت في واقع موازٍ نجحت فيه بتحقيق الحب ، وتحقيق حياة زائفة استهلكت مني سنتين كاملتين تقريبًا . وصلت إلى نيويورك في سبتمبر ، وعند موظف الجوازات في المطار ، سُئلت دون أي نبرة لطف : لماذا ترتعش يداكِ؟ طريق ڤان ويك السريع كان قاتمًا وغير واعد ، واستغرقني الأمر عدة محاولات لأتمكن من فتح البوابة الضخمة للبناية باستخدام المفاتيح التي أرسلها لي صديقي عبر فيديكس قبل عدة أسابيع .

كنت قد رأيت هذه الشقة مرة واحدة من قبل . كانت عبارة عن شقة استديو ، بمطبخ صغير ، وحمام أنيق مطلي باللون الأسود . كان هنالك بوستر ساخر ومقلق على الجدار ، إعلان قديم لشراب ما . امرأة مبتهجة ، كان نصفها السفلي عبارة عن ليمونة متصلة بشجرة . كانت هنالك غرفة للغسيل في الطابق السلفي ، ولكنني كنت جديدة في نيويورك لأدرك أن هذه الغرفة تعتبر نعمة ووسيلة من وسائل الرفاهية هنا .

في أغلب الأيام كنت أقوم بالأنشطة ذاتها . أخرج لتناول بعض البيض والقهوة ، أسير دون هدف على الأرصفة ، أو أتنزه قرب النهر الشرقي لأحدق في انسيابه ، أدفع كل يوم للأمام قليلاً حتى وصلت إلى الحديقة في دمبو ، حيث بإمكانك أن ترى في أيام الأحد حفلات زواج بورتريكية ، حيث الفتيات يرتدين فساتين خضراء عملاقة ليمونية ، وفوشية ، تجعل كل ما حولها يبدو مرهقًا ومملاً . كنت أعمل لبعض الوقت ، ولكني لم أمتلك شيئًا كافيًا يشغل وقتي في مانهاتن ، وكانت الأوقات السيئة تزورني في المساء ، عندما أعود إلى غرفتي ، وأجلس على الأريكة لأراقب العالم في الخارج عبر الزجاج ، وأتفحصه مصباحًا مصباحًا .

كنت أرغب بشدة ألا أكون في مكاني هذا . في الحقيقة جزء من المشكلة يكمن في أنني لم أكن في أي مكان من الأساس . شعرت بأن حياتي فارغة وغير حقيقية وكنت أشعر بالخجل من ضآلة حجمها ، بالطريقة ذاتها التي قد تجعل أحدهم يشعر بالخجل عند ارتداء قطعة ملابس متسخة أو عند ارتداء فستان عليه بقعة عصير . كنت أشعر أنني مهددة بخطر التلاشي ، وبرغم أن هذا الشعور كان قويًا ومسيطرًا عليّ بشكل تام ، إلا أنني كنت أتمنى أحيانًا لو تمكنت من إيجاد طريقة للتخلص من نفسي دفعة واحدة ، ربما لعدة أشهر فقط ، حتى تزول هذه الغُمّة . لو كنت سأصف ما كنت أشعر به سأقول : *لا أريد أن أكون وحيدة . أريد لأحد أن يريدني . أنا وحيدة . أنا خائفة . أحتاج للحب ، أحتاج للمس ، للاحتضان* . لقد كان إحساسي بالحاجة هو ما جعلني مرعوبة جدًا . توقفت عن تناول الطعام وبدأ شعري بالتساقط بشكل ملحوظ على الأرضية الخشبية وكنت أشعر بقلق متزايد .

لقد كنت وحيدة من قبل في حياتي ، ولكن لم يسبق لي أن كنت وحيدة كما أنا الآن . لقد عشت وحدي منذ منتصف عشريناتي ، غالبًا في علاقات حب ، ولكن أحيانًا دونها . وكنت أحب العزلة أحيانًا ، ولكن حتى في الأوقات التي لم أكن أحبها فيها ، كنت موقنة بأنني سوف أحصل على حب جديد أو علاقة جديدة عمّا قريب . وحي العزلة ، الشعور الكلي غير القابل للفهم ، والذي يجعلني أشعر بأنني لا أملك ما يجب أن يملكه البشر ، وأن سبب هذا يعود لحزني الشديد : كل هذه المشاعر والأفكار اشتدت عليّ مؤخرًا ، عاقبة الشعور بالرفض . لا أفترض أن هذا لم يكن متصلاً بحقيقة أنني كنت أقترب من أزمة منتصف ثلاثيناتي ، هذا العمر الذي لم تعد فيه عزلة المرأة مقبولة ، لتحمل في طياتها بعض المعاني والأحكام القاسية مثل الغرابة ، الانحراف ، والفشل .

خارج نافذتي ، كنت أشاهد الناس وهم يقيمون حفلات العشاء . الرجل الذي يسكن في الطابق العلوي يستمع إلى الجاز ، وكان ينشر ألحان الجاز في البناية بأكملها وينشر معها رائحة الحشيش . أحيانًا كنت أتحدث إلى النادل في المقهى الصباحي الذي أزوره ، وفي مرة أهداني قصيدة كتبها على ورقة بيضاء سميكة . ولكني لم أكن أتحدث كثيرًا بشكل عام . لقد كنت محاصرة داخل نفسي ، وكنت على مسافة بعيدة جدًا من أي شخص حولي . لم أكن أبكي كثيرًا ، ولكن أتذكر ذات مرة أنني لم أتمكن من إغلاق الستائر في الغرفة ثم انهرت بالبكاء . لقد كانت الفكرة فظيعة جدًا ، أن يتمكن أحدهم من رؤيتي عبر النافذة الزجاجية وأنا أتناول رقائق الذرة واقفة أو وأنا أتصفح رسائلي الإلكترونية ، ووجهي منعكس على شاشة جهازي المحمول .

كنت أعرف الطريقة التي أبدو بها تمامًا . كنت أبدو كامرأة في إحدى لوحات هوبر . المرأة في لوحة *Automat* ، ربما ، بقبعة ومعطف أخضر ، تحدق في كوب قهوة ، والنافذة وراءها تعكس صفين من الأضواء ، وتسبح نحو السواد . أو المرأة الأخرى في لوحة *Morning Sun* ، والتي تجلس على سريرها ، وشعرها ملفوف بفوضوية ، بينما تحدق عبر نافذتها إلى المدينة . صباح جميل ، الضوء يغسل الجدران ، ولكن رغم هذا فإن هناك شيء يشعرك بالعزلة في عينيها وفكّها ، ساعدها النحيل على ساقيها . غالبًا ما كنت أجلس بالطريقة ذاتها ، بلا هدف أسفل الشراشف المتجعّدة ، أحاول ألا أشعر ، أحاول أن آخذ عددًا من الأنفاس المتتالية .

وأكثر لوحات هوبر إثارة لاضطرابي كانت *Hotel Window* . كان النظر إليها أشبه بالتحديق إلى مرآة عرّافة ، وكأنني كنت أرى فيها لمحة من المستقبل ، ملامحه المكشوفة ، عجزه الموعود . المرأة في هذه اللوحة أكبر سنًا ، متوترة ولا يمكن الاقتراب منها ، تجلس على أريكة في غرفة فارغة أو في بهو الفندق . لقد ارتدت ملابسها وهي على وشك الخروج ، على رأسها قبعة وعلى ظهرها رداء ، وكانت تنظر إلى الشارع المظلم عبر النافذة ، برغم أنه لا يوجد شيء واضح من المشهد سوى النافذة المظلمة في البناية المقابلة .

عندما سُئل هوبر عن أصل هذه اللوحة ، قال ذات مرة : «إنها لا تعود إلى مشهد دقيق أبدًا ، مجرد فكرة خطرت لي وقمت بارتجالها استنادًا على العديد من المشاهد التي رأيتها . هذا ليس فندقًا محددًا ، بل انطباعًا تشكّل لدي من جولاتي التي كنت أسير فيها من برودواي إلى الشارع الخامس ، وبينهما العديد من الفنادق الرخيصة . قد تكون فكرة اللوحة خطرت لي بسبب هذه الفنادق .

هل يبدو أنها لوحة تصف الوحدة؟ نعم ، أظن أنها أكثر وحدةً مما خططت له .»

ما قصة هوپر؟ بعد كل فترة زمنية يأتي فنان ما يتمكن من القبض على تجربة ما ، عن قصد أو حتى عن غير قصد ، ولكن بإتقان وكثافة كهذه ، لا يمكن إنكار الصلة بين هوپر ووصف الشعور بالوحدة . لم يكن هوپر يحب فكرة أن يتم تأطير لوحاته بثيمة واحدة كالوحدة مثلاً . أخبر صديقه براين أو دورتي ذات مرة في إحدى مقابلاته النادرة : «لقد تم استهلاك ثيمة الوحدة .» وأيضًا في فيلمه الوثائقي *Hopper's Silence* ، عندما سأله أو دورتي : «هل تعكس لوحاتك عزلة الحياة الحديثة؟» صمت هوپر قليلاً ، ثم قال : «قد يكون هذا صحيحًا . وقد لا يكون صحيحًا .» لاحقًا ، سأله أو دورتي عن السبب الذي جعله ينجذب للمشاهد المظلمة ، أجاب هوپر : «أفترض أنه سبب يتعلق بشخصيتي .»

لماذا ، إذن ، نستمر بإلصاق ثيمة الوحدة بأعمال هوپر؟ الإجابة السهلة هي أن لوحاته تميل إلى كونها تحتوي على أشخاص وحيدين ، أو على مجموعات صغيرة منفصلة تمامًا عن بعضها تتكون من شخصين أو ثلاثة ، وغالبًا ما تكون وضعيات وملامح شخصياته في لوحاته تشير إلى الحزن أو الكآبة . ولكن هناك شيء آخر أيضًا ؛ يتعلق بالطريقة التي يرسم بها شوارع مدينته . وكما يقول كارتر فوستر المسؤول عن متحف ويتني الشهير في نيويورك ، فإن هوپر «يقوم بشكل روتيني بإعادة إنتاج مساحات معينة ، وتجارب مكانية شائعة في نيويورك تنتج عن حالة الاقتراب الجسدي من الآخرين والابتعاد الروحي عنهم ، ويوظف لتحقيق هذا الحركة ، البناء ، النوافذ ، الجدران ، الأضواء ، والظلمة أيضًا» .

وتُوصف زاوية النظر هذه أحيانًا بأنها متلصصة ، ولكن مشاهد هوبر الحديثة تقوم بتكرار أحد التجارب المركزية للشعور بالوحدة : وهي الطريقة التي يكون فيها الشعور بالانفصال عن الآخرين مختلطًا بالقُرب الذي لا يطاق .

هذا التوتر حاضر حتى في أكثر لوحاته لطفًا في نيويورك ، تلك التي تشهد على نوع أكثر متعة وهدوءاً من العزلة . *Morning in a City* ، لوحته التي تقف فيها امرأة وهي عارية قرب النافذة ، وتحمل في يدها منشفة ، وتبدو مسترخية ومطمئنة ، وعلى جسدها بقع بلون اللاڤندر ، الوردي والأخضر الباهت . المزاج مسالم ، ولكن رغم هذا فإن أبهت مؤشر للقلق يظهر في الجهة اليسرى البعيدة في اللوحة ، حيث النافذة المفتوحة تتيح المجال للبناية في الخارج ، والتي سطع عليها صباح السماء لتتلون بلون الڤانيلا والورود . في تلك البناية هنالك ثلاثة شبابيك ، ستائرها الخضراء نصف مسدلة ، وما داخلها أسود تمامًا . إن كنا سنعتبر الشبابيك مماثلة للأعين ، كما يقترح أصل الكلمة ، وكما تقترح الوظيفة المشتركة بينهما أيضًا ، فإن هذا الحاجز اللوني المعتم يمنعنا من معرفة ما إن كان أحد يستطيع رؤية الفتاة في اللوحة ، أو ربما هي مُتجاهلة تمامًا ، غير مرئية ، غير مُعترف بوجودها ، غير مرغوبة .

في لوحته المخيفة *Night Windows* ، تتطور هذه المخاوف لتنتقل إلى مرحلة القلق الحاد . تركز اللوحة على الجزء العلوي من بناية ما ، بثلاث شبابيك ، ثلاثة فراغات ، لتكشف لنا عن غرفة مضاءة . في الشبّاك الأوّل تتحرك الستائر للخارج ، في الشبّاك الثاني تظهر امرأة ترتدي لونًا ورديًا وتنحني باتجاه سجادة خضراء ، ووركها مشدود . في الشبّاك الثالث ، يظهر مصباح مضيء عبر طبقة

من القماش ، برغم أنه يظهر على أنه جدار من اللهب .

هنالك شيء غريب ، أيضًا ، بخصوص زاوية النظر التي تم رسم اللوحة منها . من الواضح أنها من أعلى - لأننا نرى أرضية الغرفة ، ولا نرى سقفها - ولكن الشبابيك تقع في الطابق الثاني على أقل تقدير ، وهذا يجعل مَن ينظر من هذه الزاوية معلقًا في الهواء . أكثر الإجابات احتمالاً لهذا السؤال ، هو أن صاحب هذه الزاوية قد تمكن من سرقة لحظات قصيرة بينما كان يتحرك به مصعد محطة القطار ، والذي كان يحب هوبر أن يركبه ليلاً ، وهو مدجج بأوراقه وطباشيره ، ليحدق عبر زجاج من السطوع اللحظي ، وتلتصق بذاكرة عينيه هذه اللحظات الناقصة دون نهاية ملائمة . وعلى كل حال ، إن كان المُشاهد - أنا ، أو أنت - قد شارك بفعل ساهم بالإبعاد . لقد تم اختراق خصوصية هذه المرأة ، ولكن هذا الفعل لا يجعلها أقل وحدةً ، برغم أنها مكشوفة الآن في غرفتها المحترقة .

هكذا هي المدن ، تجعلك دائمًا تحت رحمة تحديق شخص غريب حتى لو كنت في منزلك . أينما أذهب في شقتي - إن مشيت من سريري إلى أريكتي ؛ أو ذهبت إلى المطبخ لأتذكر صندوق الآيس كريم المنسي في الثلاجة - بإمكان مَن في البناية المقابلة رؤيتي . وفي الوقت نفسه بإمكاني أن ألعب دور المُراقِبة أيضًا ، وأحدّق في العديد من السكّان الذين لم يسبق لي أن تبادلت معهم كلمة واحدة ، وجميعهم غالبًا ما يكونون مشغولين في التفاصيل الحميمة والصغيرة لأيامهم . يضعون ملابسهم في الغسالة وهم عراة ؛ يعدون الطعام لأطفالهم في المساء .

في الظروف الطبيعية . لا أفترض أن أيًا من هذا سوف يثير أكثر من مجرد فضول مؤقّت ، ولكن ذلك الخريف لم يكن عاديًا .

تقريبًا منذ اللحظة التي وصلت فيها ، كنت مدركة لبداية قلق كبير نشأ حول سؤال قدرة الآخرين على رؤيتي بهذا الشكل ، والعكس . أردتُ منهم رؤيتي ، وقبولي ، كما ينظر المحبوب إلى حبيبته . وفي الوقت نفسه كنت أشعر بأنني مكشوفة جدًا أمامهم ، وكنت أحذر من أحكامهم علي ، خاصةً في تلك الأوقات التي كان جلوسي فيها وحدي قد يُعتبر غريبًا أو خاطئًا ، في الوقت الذي كنت فيه محاطة بالأزواج والعائلات . وبينما كانت هذه المشاعر بالتأكيد متضخمة لأنني كنت أعيش في نيويورك لأول مرة - مدينة الزجاج والأعين المتنقّلة - إلا أنها كانت نابعة من شعوري بالوحدة ، والذي يحركني في اتجاهين اثنين ، نحو الألفة وبعيدًا عن التهديد .

في ذلك الخريف ، كنت أعود دائمًا إلى لوحات هوپر ، كنت منجذبة لها وكأنها مخطط لسجن ما بينما كنت أنا السجينة ؛ كنت مؤمنة أنها تحتوي على أدلة ستساعدني على فهم حالتي . وبرغم أنني تأملت العديد من الغرف التي قام هوپر برسمها ، إلا أنني كنت أعود دائمًا إلى المكان ذاته : المطعم الشهير في لوحة *Nighthawks* ، التي وصفتها جويس كارول أوتس بأنها «أكثر لوحة نملكها إثارة للمشاعر ، وأكثر لوحة رومانسية تم إعادة استدعائها لتصف بدقة الشعور بالوحدة في أمريكا» .

لا أعتقد أن هنالك العديد من البشر في العالم الغربي الذين لم يسبق لهم رؤية الصندوق الأخضر البارد لهذه اللوحة ، أو لم يسبق لهم رؤية نسخة متسخة من هذه اللوحة معلقة في غرفة انتظار داخل عيادة أو ممر مكتب . لقد انتشرت هذه اللوحة بشكل مسرف جدًا ، لتصبح مألوفة جدًا كالصدأ فوق النحاس ، أو كالغبار على العدسات ، ورغم هذا ما تزال تملك سلطتها الغريبة وقوتها المؤثرة .

لقد كنت أراها على شاشة جهازي المحمول لسنوات طويلة قبل أن أرى النسخة الحقيقية منها ، في متحف ويتني ، في ظهيرة يوم حار في أكتوبر . لقد كانت اللوحة معلقة في آخر المعرض ، مخبأة خلف عدد كبير من الناس . *الألوان مذهلة* ، قالت فتاة ما ، ثم بدأتُ بالتوغل بين الزائرين لأصل إلى المقدمة . وعندما أصبحت أمام اللوحة تمامًا ، بدأت اللوحة بإعادة ترتيب نفسها ، لتتحلل إلى مجموعة من الإشكالات والتراكيب الشاذة التي لم يسبق لي أن رأيتها من قبل . المثلث الساطع لسقف المطعم كان متصدعًا . قطرة طويلة من اللون الأصفر كانت تجري بين جرار القهوة . كانت الألوان نحيلة جدًا ، ولم تكن تصل إلى حواف اللوحة ، وكان السطح مخترقًا بالعديد من النقاط البيضاء والخطوط البيضاء الصغيرة .

أخذت خطوة للوراء . بدأت ظلال خضراء بالسقوط كالمسامير والجواهر على ممر المشاة . لا يوجد أي لون في الكون بإمكانه أن يصف بقوة كهذه غربة الحضارة ، تلاشي البشر داخل الصروح التي قاموا ببنائها ، هذا اللون الأخضر الشاحب السام ، والذي لم يتمكن من الظهور إلا بسبب الكهرباء ، والذي لا يمكن فصله عن المدينة في الليل ، المدينة المكونة من أبراج الزجاج ، من المكاتب المضاءة الفارغة ، ولوحات النيون .

جاءت مسؤولة تعمل في المعرض وخلفها مجموعة من الزوار . أشارت إلى اللوحة وقالت ، *أترون* ، لا *يوجد باب لهذا المطعم في اللوحة* ، اقترب الجميع من اللوحة ، ثم تعجبوا كثيرًا . لقد كانت محقة . كان المطعم أشبه بالملجأ ، بالتأكيد ، ولكن لا يوجد مدخل لهذا المطعم أو باب ، لا توجد طريقة للدخول أو للخروج منه . كان هنالك باب داخل المطعم ، ولكن قد يوصل إلى المطبخ الخلفي .

ولكن من جهة الشارع ، كان المكان مغلقًا تمامًا : كان أشبه بحوض أسماك عصري ، زنزانة من الزجاج .

وفي الداخل ، في سجنهم الأصفر الحي ، نجد أربع شخصيات شهيرة . رجل وامرأة ، عامل المطعم في زيه الأبيض وشعره الأشقر المختفي أسفل قبعته ، ورجل آخر يجلس وظهره للنافذة ، وجيب معطفه المفتوح يمثل أكثر نقاط اللوحة ظلمةً . لا أحد يتكلم في هذه اللوحة . لا أحد يحدق في أحد . هل كان هذا المطعم ملجأً للمعزولين ، مكانًا لطلب النجدة ، أم أنه كان عبارة عن تجسيد للقطيعة والوحدة التي تعيشها المدن الحديثة؟ نبعت عبقرية اللوحة من عدم استقرارها ، من رفضها للالتزام .

انظر على سبيل المثال ، إلى عامل المطعم ، قد تكون ملامح وجهه أليفة ، وقد تكون باردة . إنه يقف في مركز مجموعة من المثلثات ، ليترأّس السر الليلي المقدس للقهوة . ولكن أليس هذا العامل محاصرًا أيضًا؟ أحد رؤوس المثلث مقطوعة عند حدود اللوحة ، ولكن بالتأكيد فإن ذلك الرأس يضيق بشكل حاد ، دون أن يترك أي مجال للعامل أي مكان للخروج . هذا هو نوع التشويش الهندسي الذي كان هوبر بارعًا في خلقه ، وبهذه الطريقة كان يوصل مشاعره إلى المتلقي ، لينتج مشاعر الحبس والحذر والقلق العظيم .

ماذا أيضًا؟ ملت ناحية الجدار ، وكانت قدماي تتعرقان ، كنت أحاول إحصاء محتويات المطعم . ثلاثة أكواب قهوة ، كأسان فارغان ، منديلان ، ثلاثة عبوات ملح ، عبوة فلفل ، ربما سكر ، ربما كاتشب . إضاءة صفراء تنبعث من السقف . بلاط أخضر حي (*مسحة عبقرية من اليشم الأخضر* ، هكذا وصفته زوجة هوبر في

المذكرات التي اعتادت أن تكتب فيها عن لوحاته ،) ظلال مثلثة تتساقط بخفة في كل مكان ، لون ورقة دولار . وفي لوحة المطعم في الخارج تظهر ماركة ڤيليز أمريكان للسيغار ، فقط بـ٥ سنتات ، مكتوبة أسفل السيغار . درج نقود أخضر في نافذة المتجر المقابل . أخضر على أخضر ، زجاج على زجاج ، هذا المزاج الذي استمر بالتمدد كلما تأملت أكثر .

النافذة كانت أغرب ما في اللوحة : فقاعة من الزجاج كانت تفصل المطعم من الشارع ، وكانت تنحرف عكس نفسها . هذه النافذة فريدة في أعمال هوپر . برغم أنه قد رسم مئات النوافذ ، أو ربما آلاف النوافذ في حياته . بعض النوافذ التي قد رسمها هوپر كانت تحتوي على بعض الانعكاسات ، ولكن هذه النافذة كانت الوحيدة التي قام برسم الزجاج فيها ، بكل خصائصه البصرية الغامضة . صلب وشفاف في الوقت ذاته ، مادي وزائل ، ليجمع ما قام به هوپر في أماكن كثيرة ، ويصهر في رمز مدمر واحد ميكانيزمات الحبس والانكشاف . لقد كان من المستحيل أن تحقق عبر الزجاج إلى داخل المطعم دون أن تجرّب خوفًا لحظيًا من الوحدة ، أو إحساسك إن كنت تقف وحدك في الخارج في الهواء البارد ، دون وسيلة للدخول إلى هذا المطعم المصمم دون باب مرئي .

**

القاموس ، ذلك القاضي البارد ، يعرف كلمة وحيد على أنه الشعور السلبي الذين يتزايد بسبب العزلة ، المحتوى العاطفي هو ما يميّز هذه الكلمة من كلمات أخرى مثل بمفرده ، وحده ، أو منفرد . مكتئب بسبب رغبة *أو رفقة أو* مجتمع ؛ حزين بسبب أنه وحيد ؛ *الشعور بالوحدة* . ولكن الوحدة لا تقتضي دائمًا انعدام الرفقة ؛

وهذا ما يسميه علماء النفس بالعزلة الاجتماعية أو الحرمان الاجتماعي . ليس جميع الأشخاص الذين يعيشون حياتهم دون رفقة وحيدين ، وفي الوقت نفسه يظل من الممكن أن تشعر بالوحدة حتى وأنت في علاقة أو بين أصدقائك . وكما كتب أبكتيتوس قبل ألفي سنة تقريبًا : «كون المرء وحده ، لا يجعله وحيدًا ؛ كما أن وجوده بين الجموع ، لا ينفي عنه بالضرورة صفة الوحدة .»

يتولد الشعور بالوحدة بسبب غياب أو عدم كفاية القُرب ، وتتراوح حدّة هذا الشعور من عدم الراحة إلى تحوّله إلى مرض مُزمن ، أو حتى إلى ألم لا يُحتمل . في سنة ١٩٥٣ ، توصّل الطبيب والمحلل النفسي هاري ستاك سوليڤان إلى تعريف ما يزال صامدًا حتى الآن للشعور بالوحدة : «التجربة البغيضة جدًا والمتزايدة المرتبطة بالحاجة غير المُشبَعة للألفة الإنسانية» .

سوليڤان لم يتناول الوحدة في أعماله إلا بشكل عابر ، وإن أردنا الحديث عن إحدى رائدات أبحاث الوحدة فإننا سنذكر حتمًا المحلل النفسية الألمانية فريدا فروم-رايشمان . قضت فروم-رايشمان أغلب حياتها العملية في أمريكا ، ولذلك فهي معروفة في ثقافة البوب باسم (دكتور فريد) في رواية جوان غرينبرغ التي تتحدث عن معاناتها في فترة المراهقة مع مرض انفصام الشخصية . *لم أعدك أبدًا بحديقة من الورود* . عندما توفيت في ميريلاند سنة ١٩٥٧ ، تركت على مكتبها عددًا من الأوراق التي لم تنتهي منها بعد ، وتم تحريرها ونشرها بعد ذلك تحت عنوان «عن الوحدة» . هذه المقالة تمثل أول محاولة حقيقية لمحلل نفسي أو طبيب نفسي لتناول موضوع الوحدة على أنها تجربة مستقلة عن تجارب أخرى أكثر خطرًا كالاكتئاب ، القلق أو الفقد .

لقد تناولت فروم-رايشمان الوحدة على أنها موضوع مقاومة أساسي ، من الصعب وصفه والقبض عليه ، ومن الصعب حتى الحديث عنه :

> الكاتب الذي يريد توضيح معنى الوحدة سوف تواجهه مشكلة اصطلاحية فادحة قد تجعله مشلولاً : تبدو الوحدة على أنها تجربة مؤلمة ومخيفة ، ولذلك فإن البشر يقومون بكل شيء لتجنبها . وهذا التجنب يحتوي على ممانعة غريبة من جهة الأطباء النفسيين للحصول على التوضيح العلمي المطلوب حول الموضوع .

بحثت فروم-رايشمان في المراجع القليلة التي تمكنت من إيجادها ، لتلتقط بعض الملاحظات من سيغموند فرويد ، آنا فرويد ورولو ماي . العديد من هؤلاء ، حسب اعتقاد فرومان-رايشمان ، تعرضوا لأنواع مختلفة من الوحدة ، وخلطوا ما هو مؤقت وظرفي منها - وحدة الحرمان ، أو وحدة انعدام الحب أو قلّته في الطفولة - بما هو أعمق ، وهنا يُقصد العزلة العاطفية .

تعلّق فروم-رايشمان على هذه الحالات المُقفرة من الوحدة قائلة : «الوحدة ، في صورتها الجوهرية ، لها طبيعة تمنعها من الانتقال عبر التواصل حتى لو حاول مَن يعاني منها شرحها وتفسيرها لغيره . ولا يمكن نقلها عبر التعاطف المشترك . وقد تفشل كل محاولات الطرف الآخر للتعاطف مع مَن يعاني من الوحدة بسبب قلقه المتصاعد وطبيعة شعوره الذي يستعصي على الفهم .»

عندما قرأت هذه الأسطر ، تذكرت جلوسي قبل سنوات في محطة قطار في جنوب إنجلترا ، بينما كنت أنتظر أبي . لقد كان يومًا

مشمسًا ، وكنت أقرأ كتابًا ممتعًا . بعد برهة ، جلس بجانبي رجل مسن وحاول بشكل متكرر الحديث معي . لم أكن أريد الحديث معه وبعد أن تبادلنا بعض الجمل بدأتُ بالإجابة بشكل أكثر اقتضابًا حتى نهض من مكانه وغادر وهو يحتفظ بابتسامته . لم أتوقف عن الإحساس بالخجل من تصرفي القاسي معه ، ولم أنس كيف جعلني حقل وحدته المغناطيسي أشعر عندما اقترب مني : إنها حاجة للاهتمام واللطف لا يمكن سدها ، وحاجة للاستماع ، اللمس ، والنظر .

إن كان من الصعب التجاوب مع من يعانون من هذه الحالة ، فإنه من الأصعب حتمًا على رجل كهذا أن يخرج منها للتواصل معي . الوحدة تجربة مخجلة ، لأنها معاكسة تمامًا للحياة التي كان يُفترض بنا أن نعيشها ، ولذلك فإن الوحدة تتحول إلى حالة غير مقبولة ، فعل محرم يجعل كل من حولنا يغادروننا بسرعة . في مقالتها ، تعود فروم-رايشمان لتناول هذه قضية انعدام التواصل بشكل متكرر ، وكانت أحد الحالات التي تدرسها تتعلق بامرأة لديها انفصام في الشخصية ، والتي طلبت أن تجلس مع طبيبها النفسي كي تناقش تجربتها العميقة مع الوحدة . وبعد محاولات عقيمة عدة ، تحدثت أخيرًا قائلة : «لا أعلم لماذا يعتقد الناس أن الجحيم هو مكان حار يحترق فيه كل شيء . هذا ليس جحيمًا . الجحيم هو أن تكون محاصرًا في عزلتك في *كتلة من الثلج* . هذا ما مررت به .»

قرأت هذه المقالة لأول مرة بينما كنت أجلس على سريري ، وكانت ستائر النافذة نصف مسدلة . على أوراق فروم-رايشمان التي طبعتها رسمت خطًا أسفل وصف كتلة من الثلج . كنت غالبًا ما

أشعر في تلك الفترة أنني منحوتة من ثلج ، أو محصّنة داخل زجاج ، أستطيع رؤية كل شيء بوضوح شديد ولكني عاجزة عن تحرير نفسي أو القيام بالتواصل الذي أرغب فيه . أستمع إلى أصوات برنامج تلفزيوني من الشقة العلوية ، أتصفح فيسبوك ، الجدران البيضاء تضيق أكثر وأكثر علي . لا عجب أنني كنت أركز اهتمامي على لوحة هوپر *Nighthawks* ، الفقاعة الزجاجية الخضراء ، لون قمة جليدية .

بعد موت فروم-رايشمان ، بدأ مجموعة من علماء النفس بالاهتمام بموضوع الوحدة ولكن بشكل بطيء . سنة ١٩٧٥ ، قام العالم الاجتماعي روبرت ڤايس بتحرير دراسة تحت عنوان ، *الوحدة : تجربة العزلة العاطفية والاجتماعية* . ولقد بدأ أيضًا بالحديث عن تجاهل موضوع الوحدة من قبل العلماء والباحثين في هذا المجال ، وأنه من المؤسف أن يتحدث كتّاب الأغاني عن الوحدة أكثر من حديث علماء النفس والاجتماع عنها . لقد شعر ڤايس أن الوحدة بالإضافة إلى كونها توهن الثقة بالنفس -يكتب عنها وكأنها شيء بإمكانه «امتلاك» البشر ، وأنها «مُلحة وقوية بشكل غريب» ، وكأنها «فتنة للروح» - فإنها تمنع صاحبها من استقبال تعاطف مَن حوله لأنه تحتوي في استيقاظها على فقدان دفاعي للذاكرة ، بحيث أنه عندما تزول حالة الوحدة سيكون من الصعب على صاحبها أن يتذكر ما كان يمر به عندما كان يشعر بالوحدة .

> لو كانوا قد مروا بتجربة الوحدة ، فإنهم لن يستطيعوا الآن الوصول إلى ذواتهم التي مرت بتلك التجربة ؛ وأكثر من هذا ، فإنهم يفضلون ألا يتذكروا أو يعرفوا أيًا مما حدث لهم . ونتيجة لذلك فإنهم لا يتفهمون

مَن يمر بتجربة الوحدة بعد تجاوزهم لها وقد تستفزهم شكواه .

حتى الأطباء النفسيين وعلماء النفس ، يعتقد ڤايس ، أنهم ليسوا محصنين من هذا الرُهاب والكره الذي يمارسه الجميع على مَن يمر بتجربة الوحدة . وكنتيجة لذلك ، يتم توجيه اللوم على مَن يشعرون بالوحدة : وهنالك ميل تلقائي لرفضهم ، أو لافتراض أنهم مَن جلبوا هذه الوحدة على أنفسهم لأنهم كانوا خجولين أكثر من اللازم ، أو لأنهم غير جذابين ، أو لأنهم يشعرون بالأسى على أنفسهم . «لماذا لا يمكن لمن يشعر بالوحدة أن يتغير؟» يتخيل ڤايس أن هؤلاء الأطباء والعلماء يتساءلون . «على مَن يشعرون بالوحدة أن يجدوا الإشباع الكافي في الوحدة : ربما تسمح لهم الوحدة ، رغم الألم ، مَن الاستمرار في اللجوء إلى حماية عزلتهم أو توفر لهم إعاقة عاطفية تجبر الآخرين من حولهم على منحهم الشفقة التي يبحثون عنها .»

في الحقيقة ، وكما يشرح ڤايس ، فإن الوحدة مختومة برغبة هائلة لأخذ هذه التجربة إلى نهايتها ؛ وهو شيء لا يمكن تحقيقه بالعزيمة والإرادة ، ولكن فقط بالحصول على علاقات حميمة وأليفة مع البشر . من السهل جدًا قول هذا ومن الصعب جدًا تحقيقه ، خاصة بالنسبة لأولئك الذين تنبع وحدتهم من حالة وفاة أو منفى أو تحامل ، الذين لديهم أسبابهم المقنعة التي تبرر لهم الخوف ، عدم الثقة ، والابتعاد عن بقية المجتمع .

ڤايس وفروم-رايشمان علما أن الوحدة مؤلمة وباعثة على الغربة ، ولكن ما لم يتمكنا من فهمه هو كيف يمكن للوحدة أن تولّد آثارها . الدراسات في السنوات الأخيرة ركّزت على هذه النقطة

بالتحديد ، وفي سبيل فهم الطريقة التي تعمل بها الوحدة في الجسد البشري تمكنت هذه الدراسات أيضًا من فهم سبب صعوبة إزاحة هذا الشعور . حسب نتائج العمل الذي قام به جون كاسيويو في العقد الماضي وفريقه المساعد في جامعة شيكاغو ، تؤثر الوحدة بشكل كبير على قدرة الأفراد على فهم وتفسير التفاعلات الاجتماعية ، لتبدأ سلسلة من ردود الفعل الباعثة على الاستياء ، ونتيجة لهذا فإنهم يصبحون أكثر غربة وابتعادًا عن بقية أعضاء المجتمع .

عندما يدخل الفرد في تجربة الوحدة ، فإنه يستدعي ما يُسميه علماء النفس باليقظة المفرطة تجاه المخاطر الاجتماعية ، هذه الظاهرة التي اقترحها ڤايس لأول مرة في سبعينات القرن الماضي . وفي هذه الحالة ، التي دخل إليها الفرد دون علم منه ، يبدأ بخوض تجاربه في العالم بطريقة سلبية متصاعدة ، ويكون مستعدًا لتوقع وتذكر حالات الوقاحة التي يتم التعامل بها معه ، ويمنح هذه الحالات أكبر من وزنها بكثير ، ويتجاهل التصرفات اللطيفة التي يتم استقباله به ، ولا يضعها باعتباره . وهذا يخلق بالتأكيد ، دائرة متوحشة ، يصبح فيها الفرد الوحيد أكثر عزلة وشكًا وابتعادًا عن الآخرين . وبسبب أن هذه «اليقظة المفرطة» لم يتم تحديدها بشكل واعٍ ، فإنه من الصعب جدًا إدراك هذه النزعة أو تصحيحها .

هذا يعني أنه كلما أصبح الفرد أكثر وحدة ، كلما أصبح أقل قدرة على التعامل مع الظروف الاجتماعية من حوله ، أو حتى فهمها . تنمو الوحدة حوله ، كالقالب أو كالفرو ، لتمنع التواصل ، مهما كانت شدة الرغبة في إحداث هذا التواصل . الوحدة تراكمية ، إنها تنمو وتتسع . وعندما يبدأ أثرها بالعمل ، فإنه من

الصعب جدًا التخلص منها . ولهذا السبب كنتُ فجأة متيقظة للنقد ، وكنت مكشوفة على الدوام ، أحدودب على نفسي حتى وأنا أسير في الشارع ، وحذائي يرتطم بالأرض .

في الوقت نفسه ، عندما يتأهب الجسد للدخول في حالة اليقظة والتأهب تحدث له عدة تغيرات جسدية ، بسبب هرمونات الأدرينالين والكورتيزول . وهذه الهرمونات هي المختصة بالدفاع ، وتساعد جسم الإنسان على إحداث ردة فعل ما للتعامل مع المؤثرات الخارجية . ولكن عندما يكون القلق مزمنًا ، وليس حادًا ؛ عندما يستمر لسنوات ويكون سببه شيء لا يمكن مقاومته أو التغلب عليه ، فإن هذه التغيرات البيوكيميائية ترهق الجسد وتعيث فيه فسادًا . الأشخاص الذين يعانون من الوحدة لا ينامون جيدًا ، ويتعرضون لنقص مستمر في ساعات النوم . تؤثر الوحدة أيضًا على ضغط الدم ، وتعجل بالشيخوخة ، وتضعف الجهاز المناعي ، وتمهد لتدهور القوى العقلية والمعرفية لصاحبها . في دراسة نشرت سنة ٢٠١٠ ، تم اكتشاف أن الوحدة تساهم في زيادة معدلات المرض والوفاة ، وهي طريقة أخرى لقول أن الوحدة بإمكانها أن تؤدي إلى الهلاك .

في البداية ظننت أن ازدياد معدلات المرض مرتبط بالعواقب العملية التي يعاني منها الفرد الوحيد : قلة الاهتمام ، قلة الطعام . ولكن الحقيقة هي أن تجربة الوحدة تُنتج هذه العواقب الجسدية ، وليست فكرة كون الفرد وحيدًا وعدم اعتنائه بنفسه . الشعور بالوحدة في حد ذاته مثير للقلق ؛ وبإمكانه أن يتسبب في سقوط شلال قاتم .

**

لم يكن من الممكن لهوپر أن يكتشف أيًا من هذا ، ولكنه رغم عدم اطلاعه على البحوث والدراسات النفسية المتأخرة في هذا الموضوع تمكّن من التعبير عن مظهر الوحدة وعن شعورها ، فقط بمجرد تواصله مع جدرانه الفارغة ونوافذه المفتوحة ، بقدرة معمارية مذهلة .

إنه من الساذج افتراض أن الفنان مطّلع بشكل شخصي على الموضوعات التي يتناولها في فنه ، وأنه ليس مجرد شاهد على عمره ، على مزاجات وانشغالات الزمن . وكلما تأملت لوحة *Nighthawks* ، تساءلت عن هوپر نفسه ، الذي قال ذات مرة : «الرجل هو عمله . لا يمكن لشيء أن يُخلق من لا شيء .» إن لوحته هذه تجعلك تدخل إلى منطقة محددة جدًا وغريبة جدًا في الوقت نفسه . من أين جاءت هذه اللوحة؟ ما هي تجربة هوپر مع المدن ، مع الألفة ، مع الحنين؟ هل كان وحيدًا؟ مَن يجب عليك أن تكون كي ترى العالم بهذه الطريقة؟

برغم أنه كان يكره الحوارات الصحفية ، وبسبب هذا فقد ترك لنا بعض التفاصيل الصغيرة عن حياته مكتوبة لنقرأها ، ولكن هوپر كان يحب أن تُلتقط له الصور كثيرًا ، ولذلك فإنه من الممكن لنا تتبع تحوّلاته عبر السنوات ، منذ أن كان يرتدي طاقية قش في شبابه في عشرينات القرن الماضي حتى وصل لكونه رجل الفن العظيم في خمسينات القرن الماضي . ما يظهر من خلال هذه الصور أحادية اللون هو نوع من الاحتواء الذاتي لشخص يخاف من التواصل ، ويحتفظ بتعاطفه لنفسه . كان يجلس أو يقف في الصور الملتقطة له دائمًا بشكل غير ملائم ، ربما يحني ظهره قليلاً ، كما قد يفعل رجل طويل مثله ، وغالبًا ما تكون أطرافه الطويلة مرتبة بشكل

غير مريح . يرتدي بذلة سوداء وربطة عنق ، وقد يكون وجهه الطويل متجهمًا أحيانًا ، أو دفاعيًا ، أو تبدو عليه لمحة من الدهشة ، وخفة الدم المستنكرة التي تروح وتجيء في ومضات . إنه رجل متحفظ ، قد نستنتج هذا من صوره ، ولا يبدو أنه متصالح مع العالم .

جميع الصور صامتة ، ولكن بعضها أكثر صمتًا من بعضها الآخر ، وتشهد هذه الصور على ما يشهد به كل من يعرف هوپر ، وهو أنه يملك مقاومة هائلة تمنعه من الكلام . وهذا أمر مختلف جدًا عن الصمت ، الهدوء ؛ إنه أكثر قوة ، وأكثر صرامة . في مقابلاته ، تعمل هذه المقاومة كحاجز يمنع مقدم البرنامج أو الصحفي من تلقي الإجابات أو إقامة حوار معه . وعندما يمتنع عن الكلام ، فإنه يحاول ببساطة تشتيت السؤال . «لا أتذكر .» يقول بشكل متكرر ، أو «لا أعرف لماذا فعلت هذا .» وكثيرًا ما يستخدم كلمة *اللاوعي* ، كطريقة للهروب والتنازل عن أي معنى يحاول المحاور أن يلصقه بلوحاته .

فقط قبل موته سنة ١٩٦٧ ، قام بمقابلة غير اعتيادية طويلة مع متحف بروكلين . لقد كان يبلغ من العمر أربعة وثمانين عامًا حينها . وكالعادة ، كانت زوجته موجودة معه . جو كانت مقاطِعة من النوع الماهر ، كانت تشغل الفراغات التي يتركها هوپر في إجاباته . المحادثة (التي تم تسجيلها وتدوينها ، ولم يتم نشرها بشكل كامل) كانت مُشرقة ليس فقط في محتواها ، بل في جوانبها التي كشفت عن ديناميكية هوپر المعقدة .

سأل المحاور هوپر كيف كان يختار ثيمات لوحاته . وكالعادة ، يبدو أن هوپر يجد هذا السؤال مؤلمًا . فرد بقوله إن العملية معقدة ، وصعبة الشرح ، ولكن ما يستطيع قوله هو أنه يجب أن تثير الثيمة اهتمامه ، وبهذه الطريقة فإنه يتمكن من إنتاج لوحة أو لوحتين في

السنة . وهنا تتدخل زوجته لتقول ، «عندما كان يبلغ من العمر اثني عشر عامًا ، كان طوله ستة أقدام .» يقاطعها هوبر ، «لا ليس في هذا العمر . ولكن هذا ما كانت والدتك تقوله . والآن أنتِ تقولين المثل . أوه ، أنتِ تخالفين كلامي . . . أتعلم (يتحدث للمحاور) ، ربما تظن أننا كنا عدوين لدودين .» يُحدث المحاور ضجة منخفضة للدلالة على إنكاره ثم تستمر جو في وصف زوجها عندما كان صبيًا في المدرسة ، وكيف كان نحيلاً كشفرة من العشب ، دون قوة تذكر ، وكيف كان يتجنب الأولاد الأشداء في المدرسة حتى لا يتعرض للمتاعب .

ولكن هذا لم يجعله خجولاً . . . لقد كان يقود الصف في المدرسة ، لأنه كان الأطول ، أوه لقد كان يكره هذا ، وكل الأولاد السيئين خلفه ، ودائمًا ما كانوا يحاولون دفعه للاتجاه الخاطئ .

واستمرت جو بالحديث عن هوبر قائلة : «لم يكن أبدًا يحب الإعلان عن نفسه -» . في تلك اللحظة قاطعها قائلاً : «إنني أعلن عن نفسي في لوحاتي .» ثم يضيف ، «لا أظن أنني حاولت أبدًا أن أرسم المشهد الأمريكي . إنني أحاول أن أرسم نفسي» . لقد كان هوبر يميل للرسم منذ أن كان صبيًا في نيوجيرسي في نهاية القرن التاسع عشر . وكان يرسم رسومات كاريكاتورية غير مريحة ، ولم تُعرض هذه الرسومات أبدًا ، ولكن يمكن الاطلاع عليها في كتاب مذكرات غايل ليفين ، في هذه الرسومات يقدّم هوبر نفسه على أنه شخصية عظمية ، بعظام طويلة ، أسفل إبهام امرأة أحيانًا .

عندما وصل إلى الثامنة عشرة من عمره ، ذهب إلى مدرسة للفن في نيويورك ، حيث تتلمذ على يد روبرت هنري ، أحد أشهر

أنصار الواقعية المعاصرة في مدرسة أشكان . كان هوپر طالبًا متفردًا ، وفي سنة ١٩٠٦ قام والد ووالدة هوپر بمنحه المال ليذهب في زيارة إلى باريس ، حيث قام بالانعزال التام عن جميع الفنانين في المدينة ، ربما لم يكن مهتمًا بالتيارات السائدة ، أو أنه مجرد تصرف مزاجي حافظ عليه طوال حياته . «لقد سمعت بجيرترود شتاين ،» تذكّر لاحقًا ، «ولكني لا أتذكر أنني سمعت بپيكاسو أبدًا .» وقضى أيامه في باريس وهو يسير في شوارعها ، ليرسم قرب نهر السين ، أو يوقف العاهرات والمارة ليرسمهم ، ليجمع في رسوماته تسريحات غريبة ، أقدام نساء ، وقبعات أنيقة من الريش .

ولقد تعلّم في باريس كيف يفتح لوحاته للضوء ، متبعًا طريقة المدرسة الانطباعية ، بعد التدريب الكئيب الذي تلقاه في نيويورك على استخدام تدرجات اللون البني والأسود . وهكذا تعلّم أن يتدخل بوجهة نظر ، ليصنع مستحيلات صغيرة في المشاهد التي يرسمها : جسر يصل إلى مكان لا يستطيع الوصول إليه ، شمس تسقط في جهتين مختلفتين في آن واحد . أشخاص أطول من اللازم ، بنايات أقصر من اللازم ، إنه أشبه بتشويش صغير جدًا في الواقع . هكذا بإمكانك أن تُقلق المُتلقي ، ليس بارتكاب الأخطاء ، بل بتقديمها عبر نقاط صغيرة من الأبيض والرمادي والأصفر المتسخ .

ولعدة سنوات كان هوپر يذهب إلى أوروبا ، ولكن سنة ١٩١٠ استقر بشكل مستمر في مانهاتن . «لقد كانت عودتي إلى أمريكا صعبة وأشبه بالحصول على مادة خام ،» تذكّر بعد عقود . «لقد استغرقني الأمر عشر سنوات كي أنسى أوروبا .» لقد كان يعاني من وجوده في نيويورك عندما عاد ، وتيرتها المسعورة ، جريها الذي

لا ينتهي خلف الأخضر الممتد . في الحقيقة ، أصبح المال بالنسبة له مشكلة كبيرة . لزمن طويل لم يكن أحدًا مهتمًا بلوحاته على الإطلاق . وحتى على مستوى علاقاته ، لم تكن سنواته الأمريكية الأولى غنية بها . لم يكن لديه حبيبة ، لم يكن لديه صداقات عميقة ، أما علاقته بعائلته فقد كانت تقتصر على اللقاءات في المناسبات . لقد كان لديه معارف وزملاء ، ولكن حياته كانت فارغة من الحب .

الإحساس بالانفصال ، بالوحدة في مدينة كبيرة ، بدأ بالطفو على سطح أعماله الفنية . في بدايات العشرينات من القرن الماضي ، كان قد بدأ بتأسيس سمعته كفنان أمريكي ، وكان يصر على التمسك بالواقعية في الرسم بكل عناد رغم موجة التجريد التي كانت تجتاح أوروبا . لقد كان يكرس لوحاته ليعبر بوضوح عن التجارب اليومية التي تمر بسكان مدينة معاصرة وكهربائية كنيويورك . وكان قد بدأ بالعمل بواسطة الحفر ثم انتقل لاستخدام الألوان ، كان هوبر يُنتج صورًا فريدة تلتقط التجارب الضيقة ، المتوترة ، والمغرية للحياة المعاصرة .

مشاهده - التي تنظر فيها النساء عبر النوافذ ، والتي تحتوي على غرف نوم فوضوية ومحتويات متوترة - كانت مستوحاة من أشياء رآها أو حتى لمحها بينما كان يتجول في شوارع مانهاتن . «إنها ليست مشاهد حقيقية ،» قال في وقت لاحق من حياته . «قد يكون القليل منها حقيقيًا . لا يمكنك أن تذهب للخارج لتحدق في نافذة شقة ثم تقف في الشارع لترسم ، ولكن بالتأكيد فإن العديد من لوحاتي كانت مستلهمة من المدينة» . وفي مكان آخر يقول : «المحتويات الداخلية للغرفة هي ما يثير اهتمامي بشكل أساسي . . .

إنها قطعة من نيويورك بكل بساطة ، هذه المدينة التي تثير اهتمامي جدًا .»

لا نجد أي لوحة لهوپر وهي مليئة بحشود من البشر ، بالرغم من أن حشود البشر هو التوقيع الرسمي لمدينة نيويورك . بدلاً من هذا نجد أن لوحات هوپر تركز على تجربة العزلة : أفراد وحيدون أو أزواج في وضعية انعدام تام للتواصل . إنها النظرة المحدودة والمتلصصة ذاتها الذي يستخدمها ألفريد هيتشكوك لاحقًا في فيلمه *Rear Window* ، هذا العمل الذي يناقش خطر الألفة البصرية في الحياة المعاصرة ، ويتناول معنى فكرة القدرة على دراسة الغرباء داخل غرفهم الخاصة .

وفي الفيلم يقوم جيمس ستيورات بدور البطولة ، مصور يعمل في مجلة ويقوم بمراقبة جيرانه من نافذته ، من بين هؤلاء الجيران امرأتان مرشحتان جدًا لأن تكونا في إحدى لوحات هوپر . الآنسة تورسو ، الفتاة الجذابة الشقراء ، برغم أن شهرتها أكثر سطحية مما تبدو عليه . والآنسة لونلي-هارتس ، التي تبدو حزينة ، وليست بجمال الآنسة تورسو ، ودائمًا ما تظهر في الفيلم وهي تحاول أن تعثر على الحبيب الذي سينقذها من حزنها ، أو وهي تحاول الشعور بالاطمئنان في عزلتها . لقد كانت تعد العشاء لحبيب متخيّل ، تبكي وتشرب الكحول ، تتعرف على غريب ، ثم ترفضه عندما يحاول الاقتراب منها .

في أحد المشاهد الطاحنة يراقب المصور (جيفريز) من خلال عدسة مكبرة الآنسة لونلي-هارتس بينما كانت تتزين أمام المرآة ، وهي ترتدي زيًا أخضر اللون ، قبل أن تضع نظارات سوداء ضخمة . كانت هذه اللحظة خاصةً جدًا ، ولم يُقصد بها لفت نظر أحد .

وبدلاً من إظهار زينتها التي كانت تريد أن تجذب بها الأنظار ، أظهرت شوقها وضعفها ، رغبتها في أن تكون مرغوبة ، خوفها من أن تكون قد أضاعت فرصتها في السعادة . لوحات هوپر مليئة بنساء مثلها ؛ وهن اللواتي يظهر أنهن وحيدات بسبب جنسهن أو بسبب معايير الجمال السائدة ، وقد تصبح هذه الوحدة سامة وخانقة مع التقدم في السن .

ولكن إن كان جيفريز يقوم بتمثيل دور هوپر في التحديق - باردًا ، فضوليًا ، منفصلاً - فإن هيتشكوك أيضًا يتوق لدراسة استراق النظر ، ولتأمل كيف له أن يعزل المُشاهِد والمُشاهَد في وقت واحد . في فيلمه *Rear Window* ، يتم عرض استراق النظر على أنه مجرد هروب من الألفة ، طريقة لتجنّب المطالبات العاطفية الحقيقية . يفضل جيفريز أن يُشاهِد على أن يُشارِك ، لذلك فإنه يبقى بمعزل عن حبيبته وعن جيرانه الذين يتجسس عليهم . ولا يبدأ بالالتزام والانتماء لحياته إلا في مرحلة متأخرة جدًا .

رجل نحيل الساقين يحب أن يتجسس على الآخرين ، وعليه أن يتعلم كيف يعيش مع امرأة حقيقية من لحم ودم في حياته : *Rear Window* ، يعكس أكثر من مجرد محتويات فن هوپر ، إنه يعكس ملامح حياته العاطفية أيضًا ، الصراع بين العزلة والحاجة التي كان هوپر يعيشه ويعبر عنه في لوحاته ، وفي مشاهد قد رآها أمامه لسنوات طويلة .

سنة ١٩٢٣ ، التقى هوپر بامرأة درس معها في مدرسة الفن . جوزڤين نيڤسون ، وتُعرف كذلك باسم جو ، لقد كانت صغيرة الحجم وصاخبة : تتحدث كثيرًا ، تغضب بسرعة ، لديها العديد من العلاقات الاجتماعية ، وكانت تعيش وحدها بعد وفاة والديها ،

لتعمل بعد ذلك على تطوير مهاراتها لتصبح فنانة ، رغم أنها كانت تعاني من صعوبات مالية كبيرة . التقى هوبر وجو بسبب حبهما المشترك للثقافة الفرنسية ، ومازال ذلك الصيف الذي جمعهما شاهدًا على هذا الحب المشترك . في السنة اللاحقة أعلنا عن زواجهما . كانت جو قد تخطت الأربعين ولم تزل عذراء ، وكان هوبر أكبر منها بسنة واحدة . بالتأكيد فإنهما قد اعتقدا قبل هذا الزواج أنه قد ينتهي بهما الأمر وحيدين دون حب أو زواج .

لم يفرّق بينهما إلا موت هوبر في ربيع سنة ١٩٦٧ . وبرغم أنهما كانا متعلقين جدًا ببعضهما ، إلا أن شخصية كل منهما كانت مختلفة تمامًا عن الأخرى ، وكذلك صفاتهما الجسدية ، لدرجة أنهما كانا أشبه برسم كاريكاتوري لوصف الفرق بين الرجال والنساء . وعندما تخلت جو عن مرسمها وانتقلت للعيش مع هوبر ، بدأت حياتها العملية كفنانة بالذبول : كانت قد أنتجت بعض اللوحات الانطباعية الناعمة ؛ وقد أقامت بعض المعارض الموسمية .

كان هذا - في جزء منه - بسبب أن جو وضعت كل اهتمامها وطاقتها للاهتمام بأعمال زوجها : للتكفل بالرد على رسائله ، والقيام بتقديم الطلبات لاقتراض المال من البنك ، وتحفيزه على الرسم . وبعد إصرارها ، تمكنت من أن تصبح العارضة الوحيدة لكل لوحاته . من سنة ١٩٢٣ ، وكل الشخصيات التي ظهرت في لوحات هوبر كانت مستوحاة من جو ، وهي محتشمة بملابسها ، وهي عارية ، وهي واضحة الملامح ، وهي غامضة . الفتاة الطويلة الشقراء في لوحة *New York Movie* ، كانت جو ، وكذلك كانت هي الراقصة ذات الشعر الأحمر في لوحته *Girlie Show* .

هل كانت عارضة ، نعم ، هل كانت مُنافِسة له ، لا . السبب

الآخر الذي عجّل بنهاية عملها كفنانة هو أن هوپر كان معارضًا له بشكل كامل. لم يفشل هوپر فقط في دعم لوحات جو، بل عمل بشكل جاد لإحباطها، ليسخر ويهزأ من الأعمال الفنية القليلة التي نجحت في إنتاجها، وكان هوپر يبتكر الطرق والوسائل للحد من قدرتها على الرسم. وأحد أكثر النقاط إثارة للاستغراب في مذكرات غايل ليڤين الساحرة *إدوارد هوپر: مذكرات حميمة*، هي حديثه عن يوميات جو غير المنشورة، والتي تصف فيها العنف الذي كان يشغل علاقتها بهوپر. كانت شجاراتهما مستمرة بسبب رفضه لممارستها الرسم ورغبتها في قيادة السيارة. وبعض هذه الشجارات كانت جسدية قد تصل إلى حد استخدام الأغلال، الضرب، الخدش، ونزاعات شديدة على أرضية الحمام تترك خلفها الكدمات والمشاعر المحطّمة.

وكما يلاحظ ليڤين، إنه من المستحيل تقريبًا تكوين حكم نقدي على تجربة جو الفنية، لأن القليل جدًا من أعمالها بقي للاطلاع عليه. ترك هوپر كل التصرف لزوجته فيما يتعلق بأعماله، وطلب منها أن تهب أعماله لمتحف ويتني، هذه المنظمة التي كانت الأقرب إليه. وبعد موته، تبرعت جو بأغلب ممتلكاته وممتلكاتها الفنية إلى المتحف، برغم معرفتها منذ أن تزوجت هوپر أنها كانت ضحية مقاطعة القائمين على المتحف. وكان قلقها تجاه هذا المتحف في محله، لأنه وبعد وفاتها، قرر القائمون على المتحف التخلّص من كل لوحاتها، ربما بسبب طبيعتهم وربما بسبب الخط المتكرر من قدر فن المرأة، والتي عاشت وهي تحاربه طوال حياتها.

صمت لوحات هوپر يصبح أكثر سميّة بعد اتضاح الطريقة العنيفة التي كان يحارب بها فن زوجته. ليس من السهل أن نقرن

صورة التفاهة والوحشية التي نعرفها هنا عن هوبر بصورة الرجل صاحب البذلة الأنيقة والحذاء اللامع ، صاحب التحفظ الفخم ، والصمت الهائل . ربما كان صمته جزءاً منه ، ولكن : بعض العجز عن التواصل باللغة العادية ، بعض الرفض للألفة والحاجة . «أي حديث يخوضه معي يجعله ينظر مباشرة للساعة على الجدار ،» كتبت جو في مذكراتها سنة ١٩٤٦ . «الأمر أشبه بجذب انتباه عالم متخصص أو استشاري يتقاضى باهظ الأثمان من أجل الحديث» .

فقط قبل زواج جو وهوبر ، قام فنان صديق برسم بورتريه سريع لهوبر باستخدام القلم . بدأ برسم العناصر المرئية : عضلات فكّه البارزة ، أسنانه القوية والكبيرة ، الفم غير المحسوس ، وقبل أن ينتقل إلى الطريقة الباردة والثابتة التي رسم بها : كان يحجب الأشياء ، ويحاول الإمساك بزمام السيطرة . ثم كتب هذا الفنان عن هوبر : «إنه رجل مخلص ، كتوم ، وعليه أن يكون متزوجًا . ولكنني لا أستطيع تصور بأي نوع من النساء يمكنه الارتباط . جوع ذلك الرجل!» ولعدد من الأسطر قام هذا الفنان بترديد الجملة : «ولكن جوعه ، جوع ذلك الرجل!»

الجوع أيضًا ثيمة بارزة في رسومات هوبر الكارتونية ، حيث كان يحقّر من ذاته قبل أن يلتقي بزوجته ، رجل جائع ، يربض على الأرض بينما تجلس هي إلى الطاولة وتتناول الطعام . ونجد ومضات لهذا أيضًا في لوحاته أحيانًا ، في الفضاء الهائل الذي يضعه بين الرجال والنساء الذين يجلسون في الغرفة الصغيرة ذاتها . لوحة *Room in New York* ، والتي تتموج بيأس مكتوم ، ورغبة غير مشبعة ، وعنف مقيّد . ربما هذا هو سبب تمنّع لوحاته وإشعاعها

بالعواطف . إن كان تصريحه *أنا أعلن عن نفسي في لوحاتي* سيؤخذ على ظاهره ، فإن ما يعلن عنه هوپر هو مجموعة من القيود والحدود ، أشياء مرغوبة قاصية ، وأشياء غير مرغوبة دانية : إيروتيكا من الألفة غير الكافية ، والتي تعتبر بالتأكيد مرادفًا للوحدة ذاتها .

**

لوقت طويل ، كانت لوحاته تتوالى بشكل مستمر ، ولكن في منتصف ثلاثينات القرن الماضي بدأت مدة إنتاج اللوحات تطول أكثر وأكثر . حتى نهاية حياته ، كان هوپر بحاجة إلى شيء حقيقي لإشعال فتيل خياله ، كان يمشي في المدينة حتى يرى مشهدًا أو فضاءً يجذبه ، ثم يتوقف ليدعه يغوص في ذاكرته ؛ لوحة ، أو هكذا كان يأمل ، «أكثر النسخ الممكنة دقةً لأكثر انطباعاتي ألفة عن الطبيعة» . الآن بدأ بالشكوى من قلة المواضيع التي تثير اهتمامه ليبدأ بالعمل ، «ليجبر نفسه على استخدام هذا الوسط الكسول من اللون والقماش» ويحوّله إلى مذكرة عاطفية ، عملية قام بوصفها في مقالة شهيرة له تحت عنوان «ملاحظات حول الرسم» .

> لطالما كنت أعاني خلال عملي من الاقتحام المزعج لبعض العناصر التي لا أعتبرها جزءًا من الرؤية التي أريد التركيز عليها ، وهكذا يحدث طمس لا يمكن تفاديه ويتم استبدال هذه الرؤية بالعمل نفسه خلال مراحل تقدّمه . معاناة إيقاف هذا التدهور ، أظن أنها مشتركة لدى أغلب الفنانين الذين يحاولون ابتكار أساليب تعسفيّة لا تهتم بالإتقان .

بينما كانت هذه العملية كانت تعني أن الرسم لن يكون تجربة ممتعة بشكل كامل أبدًا ، فإن أوقات انعدام الإلهام ستكون أسوأ

بكثير . المزاجات السوداء ، المشي الطويل حال الإحساس بخيبات الأمل ، زيارات متكررة إلى السينما ، الصمت الكبير ، والعديد من الشجارات مع جو ، التي كانت ترغب في الحديث بشدة تصل إلى شدة رغبة زوجها في الصمت .

كل هذه الظروف كانت تؤدي عملها جيدًا شتاء سنة ١٩٤١ ، تلك المرحلة التي أدت إلى ظهور عمل هوپر الأشهر *Nighthawks* . كان هوپر قد حقق قدرًا من النجاح في ذلك الوقت ، وتم تكريمه في متحف الفن الحديث ، وفي نيو إنغلاند ، ولكنه لم يجعل من تصاعد الاهتمام به يؤثر على تركيزه في العمل . بينما كان ينتقل إلى شقة تتكون من غرفتين مع جو ، لم يكن لديهما نظام تدفئة في الشقة أو حتى حمام خاص بهما ؛ وكان عليهما أن يذهبا لقطع رحلة الأربع والسبعين خطوة كي يوقدا حطب المدفأة في كل مرة .

في السابع من نوڤمبر عادا من السباحة في ترورو ، حيث قاما ببناء منزل لهما قرب الشاطئ . قام هوپر بتثبيت قطعة قماش للرسم عليها ، ولكنها لأسابيع بقيت بيضاء كما هي ، كان فراغًا مؤلمًا في الشقة . كان هوپر يذهب ليسير في المدينة كالعادة ، ليصطاد المشاهد . في النهاية ، تمكّن من القبض على شيء ما . بدأ هوپر بالرسم في المقاهي وفي الشوارع ، ليلتقط كل ما يجذب اهتمامه . لقد رسم إبريق قهوة وعددًا من الألوان بجانبه . في السابع من ديسمبر ، تعرض ميناء پيرل للهجوم من الأسطول الياباني ، ودخلت أمريكا في الحرب العالمية الثانية .

في رسالة كتبتها جو إلى أخت هوپر في السابع عشر من ديسمبر ، لتعبر عن قلقها من الحرب ، وتشتكي من زوجها ، الذي تمكن أخيرًا من العمل على لوحة جديدة . كان هوپر قد منعها تمامًا

من الدخول إلى المرسم ، وهذا يعني أنها أصبحت سجينة في النصف الآخر من الشقة الصغيرة التي كانا يعيشان فيها . أعلن هتلر بأنه سوف يدمر نيويورك . استمر الزوجان بالعيش بهذه الطريقة ، لم يكن لديهما حتى أغطية للنوافذ ، وهوپر منهمك في العمل . كتبت جو في رسالتها : «لم أستطع حتى أن أذهب لآخذ بعض الأغراض من المطبخ لأن الطريق المؤدي إليه يمر بالمرسم ، كنت أحتفظ بعدد من المناشف ، قطع الصابون ، الملابس ، والمفاتيح ، في حالة اضطررنا للهرب ليلاً في ملابس النوم بسبب الحرب» .

في المرسم ، يجلب هوپر مرآة ويرسم نفسه ، ويستمر في العمل على لوحته الأخرى . تقوم جو بإرسال رسالة أخرى إلى ماريون أخت هوپر بعد شهر لتقول ، «هوپر يبدو مندهشًا طوال الوقت .» وأخيرًا يسمح هوپر لجو أن تدخل إلى المرسم ليرسمها . يسطع الضوء على وجهها ، وتنحني وتتظاهر بأنها تحمل شيئًا في يدها اليمنى . وينتهي هوپر من اللوحة تمامًا في الحادي والعشرين من يناير سنة ١٩٤٢ . ويعمل الزوجان كالعادة على تسمية اللوحة ، ليتوصلا إلى اسم *Nighthawks* .

هنالك العديد من الأحداث التي تدور في هذه القصة ، العديد من القراءات المحتملة ، بعضها شخصية وبعضها عامة وكونية . الزجاج ، الضوء المتسرّب ، كلاهما يظهران بشكل مختلف بعد قراءة رسالة جو ، قلقها بسبب القنابل وأغطية النوافذ . بإمكانك أن تقرأ اللوحة الآن بوصفها عملاً يجسد العزلة الأمريكية ، لتجد في المطعم عددًا من اللاجئين القلقين من الوضع في البلاد ، الذين يخشون الموت .

بعد هذا هنالك قراءة أخرى أكثر حميمية ، تتعلق بالصراع المستمر مع جو ، حاجة هوبر لإبقائها بعيدة عنه ثم حاجته لجعلها قريبة منه ، تغيير هوبر لملامحها وهيئتها في اللوحة حتى تظهر كامرأة مثيرة ترتدي اللون الأحمر وتجلس قرب البار ، ضائعة في أفكارها . هل هذه هي طريقة هوبر لإسكات زوجته؟ لسجنها في بيئة صامتة من الألوان ، أم أنه فعل إيروتيكي ، نوع من التعاون الفني الجذّاب؟ استخدامها كعارضة لتمثيل أدوار العديد من النساء في لوحاته يجلب الكثير من الأسئلة ، ولكن الحصول على إجابة أخيرة قد يجعلنا نخطئ الهدف الذي كان يسعى له هوبر دائمًا ، وهو رفضه القاطع لإسدال ستار النهاية ، ليخلق بلوحاته شهادة حية بدلاً من عزلة بشرية ، لعدم قدرتنا على اختراق الآخرين ومعرفة حقيقة مشاعرهم ، وعلينا تذكر أنه لم يستطع تحقيق ذلك إلا برفضه القاطع لمنح زوجته الحق في التعبير عن ذاتها كفنانة .

في نهاية خمسينات القرن الماضي ، أجرت المؤرخة الفنية كاثرين كوه مقابلة مع هوبر بصدد عملها على كتاب تحت عنوان *صوت الفنان* . خلال محادثتهما ، سألته كاثرين عن أكثر لوحاته قربًا إليه . قام هوبر باختيار ثلاث لوحات ، كانت *Nighthawks* واحدة منها ، ووصفها بقوله : «هذه اللوحة هي ما تخطر ببالي عندما أفكر في شارع ليلي» . سألته : «وحيد وفارغ؟» أجابها : «لم أنظر إليه على أنه وحيد . لقد حاولت أن أبسط المشهد قدر الإمكان ، وقمت بجعل المطعم أكبر من حجمه الطبيعي . دون وعي مني ، ربما كنت أرسم عزلة المدينة الكبيرة .» انتقلت المحادثة بعدها إلى نقاط أخرى ، ولكن بعد عدة دقائق عادت كاثرين إلى النقطة

ذاتها قائلة : «كلما قرأ أحدهم عن أعمالك ، وجد أن العزلة والحنين أكثر الثيمات المهيمنة على فنك .» قاطعها هوبر بحذر : «إن كان هذا صحيحًا ، فإنه حتمًا غير مقصود من جهتي .» ثم أضاف : «قد أكون شخصًا وحيدًا .»

إنها معادلة غير اعتيادية ، والدراسات الحالية تقترح أن أكثر من ربع البالغين في أمريكا يعانون من الوحدة ، وخمسة وأربعين بالمئة من البالغين في بريطانيا يعانون من الشعور بالوحدة غالبًا أو بعض الأحيان . قد يعمل الزواج أو الدخل المرتفع على الحد من الشعور بالوحدة ، ولكن الحقيقة أن القليل جدًا منا لديهم مناعة كاملة من الشعور بشوق أكبر لاتصال إنساني لا نتمكن من إشباعه أبدًا . الوحيدون في العالم ، مئات الملايين . لا غرابة أبدًا في أن لوحات هوبر مشهورة جدًا ، ويتم إعادة إنتاجها حتى اليوم .

بعد قراءة هذا الاعتراف ، نبدأ برؤية سبب كون أعمال هوبر الفنية ليست مؤثرة فقط بل مواسية أيضًا لنا ، خاصة عندما تنظر لها الجماهير والحشود . صحيح أنه كان يرسم ، ليس مرة واحدة بل مرات كثيرة للتعبير عن وحدة المدينة الكبيرة ، حيث توجد احتمالات لا نهائية للالتقاء بالبشر ، ولكن كل هذه الاحتمالات يتم هزيمتها تمامًا بواسطة الأدوات غير الإنسانية للحياة المعاصرة . ولكن ألم يرسم هوبر الوحدة كمدينة كبيرة أيضًا ، ليكشف أنها مكان ديموقراطي تتشاركه العديد من الأرواح؟ وأكثر من ذلك ، الاستراتيجية التقنية التي يستخدمها - وجهة النظر الغريبة ، زوايا الكشف والحجب - لينجح بواسطتها في جعل المُشاهِد يدخل إلى التجربة المتخيّلة التي تتصف بصعوبة اختراقها ، لوجود عدة عوائق تحول دون الوصول إليها ، لتصبح نوافذها جدرانًا ، وجدرانها نوافذًا .

كيف عبّرت فريدا فروم-رايشمان عن هذه الفكرة؟ «قد يكون من الجائز أن قدرات الشخص الثاني المتعاطفة محجوبة بسبب القلق المتزايد النابع من وحدة الشخص الأول .» هذا ما هو مخيف جدًا بشأن الوحدة : الإحساس الغريزي بضرورة منع أي تواصل مع الآخر في اللحظة التي يكون فيها هذا التواصل ضروريًا لإنقاذ الفرد من وحدته . ومع ذلك فإن ما يلتقطه هوپر جميل ومثير للرعب في الوقت نفسه . لا نستطيع القول عن لوحاته بأنه مليئة بالعاطفة ، ولكنها جذابة بشكل أكثر من عادي . وكأن ما رآه أصبح مثيرًا للاهتمام بحجم إلحاحه وحاجته لتحويله إلى تلك الحالة : ليستحق الجهد ، والعناء البائس للقبض على اللحظة . وكأن الوحدة كانت شيئًا يستحق أن ننظر إليه . وأكثر من ذلك ، كأن النظر بحد ذاته كان طريقة لمحاربة سم الوحدة ، ولهزيمة قوتها على تغريب صاحبها .

٣
قلبي مفتوح لاستقبال صوتك

لم أبق في بروكلين لوقت طويل . الصديق الذي كنت أقيم في شقته عاد من لوس أنجلوس ولذلك اضطررت للانتقال إلى مانهاتن . هذا التغيير جعلني أنتقل إلى مرحلة أخرى من الوحدة ؛ وفي تلك المرحلة أصبح الحديث بالنسبة لي أمرًا محفوفًا بالمخاطر .

إن لم يقم أحد بلمسك على الإطلاق ، فإن الحديث هو أقرب احتكاك يمكن أن تصل إليه مع إنسان آخر . تقريبًا جميع سكان المدينة يشتركون في أغنية واحدة معقدة من الأصوات ، تتنوع بين النداء والاستجابة . والمفارقة تكمن في أنه حينما تندمج في علاقة حميمة مرضية ومشبعة لك ، فإن هذه التبادلات اليومية المعتادة تنتقل بطريقة ناعمة ومرنة ، دون أن تلاحظها أو تدركها . وفقط عندما تخسر هذه العلاقة وهذا الاتصال ، تبدأ بملاحظة أهميتها وتنتبه للخطر الأكبر .

منذ أن جئت إلى الولايات المتحدة وأنا أسير كل صباح عبر حديقة ساحة تومپكينز لأشتري قهوتي ، وأمر بالنافورة الشهيرة هناك ، وممشى الكلاب . في الشارع التاسع هنالك مقهى يطل على حديقة فيها شجرة صفصاف عملاقة . كان المكان مليئًا بالناس الذين يستخدمون أجهزتهم المحمولة ، ولذلك فقد شعرت أنه مكان آمن ، أقصد أنه آمن من ناحية قدرتي على إخفاء حقيقة أنني وحيدة هنا ولا أملك رفقة . كل يوم أقوم بتكرار الروتين ذاته . وكل

مرة أطلب قهوة متوسطة الحجم ، وبسبب الطريقة التي نطقت طلبي بها لم تفهمني النادلة ، وطلبت مني أن أكرر ما قلته . قد أجد هذا الموقف مضحكًا لو كنت في وطني إنجلترا ، أو مثيرًا للغضب ، أو قد لا أنتبه له من الأساس ، ولكن في ذلك الخريف في نيويورك ، شعرت بالخجل والقلق من هذا الموقف .

إنه أمر تافه لا يستحق الغضب : دليل صغير جدًا على الغربة ، أو على التحدث بلغة واحدة مع اختلاف بسيط في اللكنة . يعبّر الفيلسوف لودفيغ فيتغنشتاين عن كل المنفيين حين يقول : «التغييرات الصامتة لفهم لغة عامية معقدة بشكل بالغ .» لقد كنت أفشل في القيام بتلك التعديلات المعقدّة ، تلك التغيرات الصامتة الهائلة ، وبهذا كنت أكشف عن نفسي كغريبة ، ومهاجرة ، كشخص لا يعرف كيف يطلب قهوة في المقهى .

في ظروفِ معينة ، أن تكون غريبًا ، وألا تنتمي للجموع ، قد يكون مصدرًا للرضا ، أو للمتعة حتى . هنالك أنواع من العزلة تقدم راحة من الشعور بالوحدة ، قد تكون أشبه بعطلة من الوحدة إن لم تكن دواءً لها . أحيانًا عندما أمشي أسفل جسر ويليامزبيرغ أو أتبع النهر الشرقي إلى مبنى الأمم المتحدة ، أشعر أن ذاتي المؤسفة تصبح مسامية وبلا حدود بينما يبدأ الضباب بالانتشار دون هدى في طرقات المدينة . لم أكن أشعر بهذا عندما كنت في شقتي ؛ فقط عندما أصبحت غريبة ، إما أن أكون وحيدة تمامًا أو منسية بين الحشود .

في هذه المواقف كنت أشعر بالتخفف من العبء المستمر للوحدة ، إحساسي بأنني مخطئة ، وصمة العار ، وأحكام الآخرين المنطلقة نحوي كالأسهم من أعينهم . ولكنني كنت أعود مجددًا

لشعوري بالوحدة بأبسط المشاهد البصرية ، كأن أرى عشيقين يسيران يدًا بيد . ولكن أغلب ما كان يجعلني أشعر بالوحدة هو اللغة ، لحاجتي للتواصل ، للفهم ، ولشرح ذاتي عبر وسيلة الكلام .

حساسية ردة فعلي تختلف من مرّة لأخرى - قد تكون احمرارًا يظهر على خدي ؛ أو نوبة من الفزع - ليشهد هذا على توجسي المفرط ، وهوسي بالتعرف على كل تفاصيل التفاعلات الاجتماعية . في مكان ما من جسدي ، هنالك نظام لقياس الخطر ، والآن أبسط فعل تواصل أتعرض له يجعلني أتوخى الحذر وأترقب أي تهديد محتمل . أصبحت معتادة على افتراض سماع نبرة الرفض من الجميع . وبلا شك فإنه كان من السخيف جدًا أنني كنت حساسة لهذه الدرجة . ولكن كان هنالك شيء مؤلم جدًا يتعلق باللحظة التي أتحدث فيها ليُساء فهمي أو ليتم الحكم علي بأنني غبية ، شيء تمكن من النفوذ إلى جميع مخاوفي من الوحدة . *لا أحد سيفهمك أبدًا . لا أحد يريد أن يستمع إليك . لماذا لا تستطيعين الاندماج مع الآخرين ، لماذا تريدين أن تكوني مختلفة؟* لم يكن الصعب معرفة السبب الذي يجعل شخص كهذا يفقد ثقته في اللغة ، بتشكيكه في قدرتها على العمل كجسر بين الأجساد . قد يكون الغباء هنا وسيلة لتفادي الألم ، تفادي فشل التواصل برفض إقامته من الأساس . بهذه الطريقة فسّرت صمتي المتزايد ، كشخص يتمنى أن يتجنّب صعقة كهربائية مستمرة .

لو كان هنالك أحد قد فهم هذه المعضلة ، فإنه سيكون آندي وارهول حتمًا ، الفنان الذي طالما تجاهلته حتى أصبحت وحيدة . لقد رأيت أعماله مثل لوحة البقر ، ولوحة ماو ، آلاف المرات ، وحكمت عليها بأنها فارغة وخاوية ، كما نفعل دائمًا مع الأشياء

التي ننظر إليها ونفشل في الوصول إلى معناها . لم تبدأ دهشتي بوارهول إلا بعد أن انتقلت إلى نيويورك ، عندما شاهدت بعض مقابلاته التلفزيونية على موقع يوتيوب ولاحظت المعاناة التي يمر بها وهو يحاول تلبية متطلبات الحديث .

كان المقطع الأول الذي شاهدته من برنامج ميرف غريفين سنة ١٩٦٥ ، عندما كان وارهول يبلغ من العمر سبعة وثلاثين عامًا ، وهو في قمة شهرته الفنية . جاء للمقابلة في معطف أسود ، وكان يمضغ علكة ، ورفض التحدث بصوت مرتفع وكان يهمس في حديثه ليجيب عن الأسئلة في أذن إيدي سيدغويك . *هل تقوم بإنتاج نسخك بنفسك* ، يسأل غريفين ، ويجيبه آندي عن سؤاله المثالي بإشارة برأسه ، ثم يضع إصبعه على فمه ويتمتم الإجابة نعم وسط عاصفة من التصفيق .

في المقابلة الثانية ، والتي تم تسجيلها بعد عامين من المقابلة الأولى ، يظهر آندي بجانب المحاورة وهي تسأله إن كان مهتمًا بقراءة المراجعات التي تُكتب عن أعماله ولوحاته ، فيهز رأسه ثم يقول لها ، *هل بإمكاني أن أقول فقط لالالالا؟* تقترب الكاميرا منه ليبدو بأنه مريض ، ويبدو أيضًا أن المكياج الذي قام بوضعه لا يخفي حمرة أنفه ، هذا الأنف الذي حاول أن يجري له العديد من عمليات التجميل .

لطالما تم اعتبار آندي وارهول مندرجًا أسفل قوقعة الشهرة التي أحاطت به ، أو أسفل نجاحه في تحويل نفسه إلى شخصية معروفة بشكل كاسح ، بالضبط تمامًا كما فعل عندما قام بإنتاج أعماله الفنية التي تحتوي على شخصيات مثل مارلين ، إلڤيس ، جاكي كنيدي . إن وارهول يملك القدرة على تحويل الوجه الأصلي إلى

ملامح نجم لا يمكن إيقاف شهرته . ولكن أحد الأشياء المثيرة للاهتمام بشأن أعماله ، هي الطريقة العنيدة التي تظل فيها الذات الإنسانية الضعيفة الحقيقية مرئية ، لتمارس ضغطها المغمور ، وظهورها الصامت للمُشاهد .

لقد كان آندي يعاني من مشاكل في الحديث منذ البداية . برغم أنه يحب النميمة كثيرًا وكان يعشق المتحدثين البارعين منذ طفولته ، ولكنه كان معقود اللسان خاصة في شبابه ، وكان يعاني من عدم قدرته على التواصل بشكل مكتوب أو مسموع . قال ذات مرة : «أنا أتحدث لغة واحدة ،» لينسى بسهولة اللغة السلوفاكية التي كان يتحدثها مع عائلته :

> . . . وأحيانًا في منتصف الجملة أشعر أنني غريب من بلد آخر يحاول التحدث بها لأنني أتشنج أحيانًا عند نطق بعض الكلمات ، مما يجعلها تبدو غريبة ، وخلال نطقي للكلمة أقول في داخلي : «أوه ، هذا ليس صحيحًا - هذه كلمة غريبة ، لا أعرف إن كان يجب علي إنهاء نطق الكلمة أو محاولة جعلها تشبه كلمة أخرى ، لأنها إن خرجت بشكل صحيح فإن الأمر سيكون على ما يرام ، ولكن إن خرجت بشكل خاطئ فسأبدو وكأنني معتوه ،» وهكذا إن كنت في منتصف نطق كلمة تحتوي على أكثر من مقطع صوتي واحد ، أصاب بالتشويش أحيانًا وأحاول أن أطعمها بكلمة أخرى . . . ولذلك لا أظنني أستطيع ترديد ما أقوله .

برغم امتناع وارهول عن الكلام ، إلا أنه عادةً ما يكون مبهورًا بالطريقة التي يتحدث بها البشر إلى بعضهم . يقول وارهول : «بالنسبة لي ، المتحدثون الرائعون جميلون لأنني أحب الكلام الرائع .» وفن وارهول يتواجد في مجموعة رائعة من الأوساط ، منها الأفلام ، التصوير ، الرسم ، والنحت ، لدرجة أنه من السهل نسيان الجزء الذي كرّسه في فنّه للخطاب الإنساني . خلال مسيرته الفنية ، أنتج وارهول أكثر من ٤٠٠٠ تسجيل صوتي . قام بإخفاء بعضها ، وقام بتفريغ بعضها الآخر ونشرها ككتب ، بما فيها بعض المذكرات ، واليوميات ، ورواية . أعماله المسجلة ، المنشورة وغير المنشورة ، تبحث في الجانب المثير للقلق في اللغة ، مداها وحدودها ، تمامًا كما يتم استكشاف حدود الجسد البشري في أفلامه .

لو كان التحوّل إلى شخصية آندي وارهول تفاعلاً كيميائيًا ، فإن المعدن الأساسي لهذا التفاعل آندريه ، لاحقًا آندرو ، وارهولا ، الذي وُلد تحت تأثير نار بيتسبرغ في السادس من أغسطس سنة ١٩٢٨ . لقد كان الابن الأصغر في العائلة . هاجر والد ووالدة آندي وارهول من إمبراطورية النمسا والمجر ، سلوفاكيا الآن . عدم الاستقرار اللغوي ، وهذه الفوضى من تغيير الأسماء ، عنصر أساسي من عناصر تجربة الهجرة ، *إنني جئت من لامكان* ، صرّح وارهول ذات مرة ، ليشير إلى أنه كان فقيرًا ، أو إلى أنه جاء من أوروبا ، أو إلى خرافة خلق الذات ، أو ربما كان ذلك عودًا على الإجار اللغوي الذي ظهر منه في بداية الأمر .

آندريه والد آندي وارهول كان أول من وصل إلى أمريكا من عائلته ، ليستقر فيها عند بداية الحرب العالمية الأولى في منطقة

سلوڤاكية من پيتسبرغ ليعمل في أحد مناجم الفحم . جوليا والدة آندي وصلت إلى أمريكا سنة ١٩٢١ . وبعد سنة تقريبًا وُلد طفلهما الأول پاڤيل ، ليتم تحوير اسمه إلى پاول حتى يتماشى مع البلد الجديد الذي ولد فيه . لم يكن أحد من أفراد العائلة يتحدث الإنجليزية ، وكان الأطفال في المدرسة يسخرون من پاول بسبب لكنته الغريبة . وكنتيجة لذلك فقد أصبح پاول يعاني من عقدة في الكلام تسببت له بالعديد من المصاعب في المدرسة ؛ لتدفعه للانسحاب من الدراسة في المرحلة الثانوية بشكل كامل (بعد سنوات ، في مذكرات آندي وارهول نجده يتحدث عن أخيه پاول قائلاً : «وأخي يتحدث بطريقة تتفوق على طريقتي في الحديث ، لطالما كان متحدثًا بارعًا») .

وبالنسبة لجوليا والدة آندي ، لم تتمكن من تعلم اللغة الإنجليزية ، وكانت تتحدث في المنزل باللغة الروثانية ، وهي مزيج من اللغة السلوڤاكية ، الأوكرانية ، البولندية ، والألمانية . وبلغتها هذه كانت متحدثة بارعة ، وتحسن قص الحكايات وكتابة الرسائل ؛ عبقرية في فن التواصل انتقلت إلى بلد جديد حيث لم تتمكن من الوصول إلى الآخرين سوى بجمل أساسية مهزوزة .

وحتى عندما كان آندي صغيرًا ، كان معروفًا بقدرته على الرسم ، ومعروفًا أيضًا بخجله المؤلم : طفل شاحب ، ينتمي لعالم الأرواح ، والذي كان مهووسًا بفكرة أن يطلق على نفسه اسم *آندي نجم الصباح* . لقد كان آندي متعلقًا بوالدته جدًا ، خاصة عندما تعرّض لحمّى الروماتيزم في السابعة من عمره ، ثم لمرض يدعى «رقاص القديس فيتوس» وهو مرض يجعل صاحبه يقوم بحركات سريعة غير متناسقة فجائية تؤثر على الوجه والقدمين واليدين

بشكل أساسي . وخلال بقائه في السرير لأشهر بسبب هذا المرض ، قام آندي بافتتاح أول «مصنع» صغير له ، ليعقب ذلك المصنع الشهير الذي افتتحه في نيويورك في سنوات حياته اللاحقة ، ليشغله بالفن والأصدقاء والمحادثات والاختلاط بالآخرين طوال الوقت . أما عن مصنعه الصغير ، فإنه قام بتحويل غرفته إلى ورشة لجمع والعبث بالقصاصات ، الكولاج ، الرسومات ، والألوان ، وقد تفاعلت معه والدته وكانت أول معجبة بأعماله وأول مساعده له في مصنعه .

بالنسبة لمظهره فقد كان آندي صغيرًا ، بأنف يشبه البصلة وبشعر رمادي . ترك له المرض جلدًا أبيض اللون مع بعض البقع الملونة بلون الكبد ، وعندما كان مراهقًا عانى كثيرًا من حب الشباب ، لدرجة أنه كان يطلق عليه اسم بقعة . بالإضافة إلى مشكلاته الجسدية ، كان يتحدث الإنجليزية ، لغته الثانية ، بلكنة واضحة ، وهذا جعل زملاءه في المدرسة يعرفون أنه مهاجر ينتمي لعائلة فقيرة .

هل يمكنني أن أقول لالالالا؟ حسب ما ذكره كاتب سيرة آندي وارهول الذاتية ، ڤيكتور بوكريس ، كان آندي يعاني من بعض الصعوبات في جعل مَن حوله يفهمون لكنته عندما كان مراهقًا ، وقام أحد معلمي آندي بوصف ما يفعله بأنه «تشويه للغة الإنجليزية» . في الحقيقة ، كان فهمه ضعيفًا جدًا حتى.أنه في المدرسة الفنية كان يعتمد على أصدقائه كي يكتبوا عنه الأوراق المطلوبة .

بعد تخرجه ، انتقل آندي في صيف ١٩٤٩ إلى نيويورك ، ليسكن في حي فقير ، على بعد مسافة قصيرة من المكان الذي

اعتدت أن أشرب فيه قهوتي وأحظى بصباح مُخجل . وهناك بدأ ، مثل هوپر ، بمهمة شاقة لبناء مسيرته الفنية كمصمم دعائي . كان يجتمع مع محرري المجلات بالطريقة ذاتها ، يعرض ملفاته وأفكاره عليهم . كان آندي فقيرًا مثل هوپر ، وكان يشعر بالخجل والعار ذاته . وكان يحكي القصة التي حدثت له ذات مرة ، حين كان يراقب بذعر صرصارًا وهو يخرج من إحدى لوحاته بينما كان يعرضها على مدير معرض هارپر الفني .

وخلال سنوات من العمل الشاق والعلاقات الاجتماعية ، تمكن آندي من أن يصبح أحد أشهر وأعلى الفنانين الدعائيين أجرًا في المدينة . وفي الوقت نفسه تمكن من أن يؤسس لنفسه اسمًا مهمًا في العوالم المتقاطعة لمجتمعات البوهيميا والمثلية الجنسية . بإمكاننا أن نصف هذا العقد ، بأنه عقد من النجاح ، من التطور المستمر ، ولكنه أيضًا احتوى على رفض متكرر في أمرين . إن الأمر الذي طالما كان آندي يتوق لتحقيقه هو أن يتم الاعتراف به واستقباله في الوسط الفني ، وأن يبادله الإعجاب أحد الفتيان الذين أُعجب بهم : مجموعة يترأسهم سحرًا وفتنة ترومان كابوتي . هذا الكاتب الخجول ، الذي كان يمثل شخصية اجتماعية ماهرة ، ولكن إيمانه الكامل باشمئزازه من جسده حد من ذلك . ويشترك في هذا مع آندي وارهول ، الذي قال عنه تشارلز ليسانباي «لقد أخبرني أنه جاء من كوكب آخر . وقال إنه لا يعرف كيف وصل إلى الأرض . لقد أراد آندي أن يكون جميلاً بشدة ، ولكنه كان يرتدي باروكة شعر قبيحة التي لم تكن تناسبه ليصبح قبيحًا .» أما كابوتي ، فقد كان يعتقد أن وارهول مجرد «فاشل منذ الولادة ، أكثر المخلوقات وحدةً ، وأكثر الأشخاص حاجة للأصدقاء .»

وبرغم هذا ، فإن آندي وارهول قد خاض عدة علاقات مثلية في خمسينات القرن الماضي ، برغم أنها كانت تنتهي بسرعة ، بسبب رفضه لأن يرى أحد جسده ، وتفضيله لأن يكون هو دائمًا مَن يشاهِد دون أن يُشاهَد . وفي عالم الفن ، نجح آندي في إقامة عدد من المعارض ، وتم الحكم على أعماله بأنه دعائية أكثر من اللازم ، مصطنعة ، خفيفة الوزن ، واهية ، ومثلية ، بسبب ثقافة الخوف من المثليين التي كانت شائعة في ذلك الوقت . كانت تلك فترة التجريد التعبيري ، لتسيطر على المشهد أسماء مثل جاكسون بولوك ، ويليم دي كوونغ ، حيث كانت فضائل الفن تنحصر في التعبير الجاد والعاطفي ، الذي يختبئ خلف طبقات من الصور . رسمة جميلة لحذاء ذهبي لا يمكنها أن تكون أكثر من خطوة للوراء في تلك الفترة .

عزلة أن تكون مختلفًا ، عزلة ألا يريدك أحد ، عزلة ألا يتم قبولك في الدائرة السحرية للعلاقات الاجتماعية والفنية . شيء آخر : لقد كان آندي يعيش مع والدته . في صيف سنة ١٩٥٢ وصلت والدته جوليا إلى مانهاتن (أريد أن أقول أنها وصلت إلى مانهاتن في سيارة آيس كريم ، ولكن هذا كان في مرة سابقة) . لقد كان آندي قد انتقل للتو للعيش وحيدًا في شقة خاصة به ، وكانت والدته قلقة عليه . وعندما جاءت والدته إلى مانهاتن كانا يتشاركان غرفة نوم واحدة ، كما كانا يفعلان عندما كان طفلاً صغيرًا ، وقد كانت والدته تعمل معه لإنتاج أعماله الدعائية ؛ وكانت كتابتها الجميلة وغير المنظمة في أعمال وارهول قد فازت بعدة جوائز فنية . ولكن مهاراتها في الاهتمام بالمنزل لم تكن كافية . لأن هذه الشقة والشقة الثانية التي تلتها تحولتا إلى مكان ضخم لاجتماع القذارة ،

متاهة سيئة الرائحة ، مليئة بأبراج من الورق ، تعيش فيها مجموعة من القطط ، جميعها تحمل اسم سام عدا قطة واحدة .

**

هذا يكفي . في بداية ستينات القرن الماضي ، قام وارهول بإعادة اكتشاف نفسه . وبدلاً من رسم الأحذية لمجلات الموضة وأقسام التسويق وحملات الدعاية ، بدأ بإنتاج لوحات مسطحة ، لمنتجات وسلع أقل أهمية حتى من أعماله السابقة ، المنتجات التي تجدها في كل منزل في أمريكا يوميًا . ابتداءً بمجموعة من قوارير كوكاكولا ، ثم علب شوربة كامپل وورقة الدولار : أشياء قام باستلهامها من خزانة والدته . أشياء قبيحة ، غير مرغوبة ، لا يمكن أن تنتمي إلى غرفة بيضاء في معرض فني محترم .

لم يكن وارهول المبتكر الأول لما يُسمى بفن البوب «*Pop Art*» ، ولكنه أصبح أشهر نصير له سريعًا . جاسپر جونز كان أول من أنتج لوحة فنية تصويرية من العلم الأمريكي سنة ١٩٥٤ ، وتم عرض هذا العمل في معرض ليو كاستيلي في نيويورك سنة ١٩٥٨ . روبرت راوشنبرغ ، روبرت إنديانا ، وجيم داين ، جميعهم تمكنوا من عرض أعمالهم في نيويورك بنهاية سنة ١٩٦٠ ، وفي سنة ١٩٦١ قام روي ليشتنشتاين بدفع الحدود أبعد من ناحية المحتوى والتنفيذ ، ليتخلى عن ضربات فرشاة التجريد التعبيري وليرسم لوحة عملاقة لميكي ماوس ، *Look Mickey* ، ولتصبح هذه الطريقة في الرسم توقيعًا خاصًا به .

بإمكاننا الحديث عن الصدمة التي سببها هذا الفن ، ولكن السبب الذي جعل فن البوب يواجه الكثير من العداء ، هو أنه بدا للوهلة الأولى وكأن هنالك خطأ ما في تصنيفه ، ولأنه أعلن عن

التحطم المؤلم للحدود الواضحة بين الثقافة العليا والدنيا ؛ والحدود بين الذوق الجيد والسيء . ولكن الأسئلة التي كان وارهول يسألها في تلك الفترة بأعماله الجديدة كانت تذهب أبعد من مجرد محاولة فجة للصدمة والتحدي . لقد كان يقوم برسم الأشياء التي كان متعلقًا بها بشكل عاطفي ، وقد يصل به الأمر إلى حبها ؛ تلك الأشياء التي لا تنبع قيمتها من كونها فريدة أو نادرة ، بل من كونها متكررة ويمكن الوثوق بها . وكما قال في مذكراته في كتاب «فلسفة آندي وارهول» : «جميع عبوات كوكاكولا متشابهة وجميعها جيدة .»

التشابه -خاصةً بالنسبة لمهاجر ، لفتى خجول ، يدرك جيدًا أنه قد فشل في التأقلم في هذا البلد الجديد- حالة مرغوبة جدًا ؛ مضاد سمّي لمقاومة خوفه من أن يكون وحيدًا . الاختلاف يفتح الاحتمالات للجرح ؛ التشابه يحمي من الرفض والطرد . ورقة الدولار ليست مميزة أو أكثر جاذبية من ورقات الدولار الأخرى ؛ شرب الكوكاكولا يضع عامل منجم الفحم في صحبة الرؤساء ونجوم السينما . إنه الحس الديموقراطي ذاته الذي جعل وارهول يريد أن يسمي فن البوب بالفن المشترك ، ولهذا كان يقول : «إن لم يكن الجميع جميلاً ، فلا أحد جميل إذن .»

كان وارهول يؤكد على روعة التشابه وإمكاناته بإنتاج عناصره المشتركة ؛ سلسلة من القصف التوليدي الذي يجعله يكرر الصور في لوحات الصهر . في سنة ١٩٦٢ اكتشاف العملية الميكانيكية لطباعة الشاشة الحريرية *Silk-screening* . بإمكانه الآن أن يترك الرسم باليد ، وينقل الصور عن طريق استخدام صفائح التكرير . في ذلك الصيف ، قام بملء شقته (مرسمه أيضًا) بمئات من لوحات

مارلين مونرو وإلفيس ، كانت ملامحهما قد نُقلت على القماش ببقع متناغمة من اللون الوردي ، القرمزي ، الفوشي ، اللاقندر ، والأخضر الباهت .

«السبب الذي جعلني أنتج اللوحات بهذا الشكل هو أنني أردت أن أصبح آلة ، وأشعر أن ما أريده هو أن أتصرف كآلة ،» أخبر جين سوينسون في مقابلة أجريت معه بعد سنة من بدايته بهذا النوع الجديد من الإنتاج الفني .

آندي : أعتقد أن علينا جميعًا أن نتحول إلى آلات .

أعتقد أن علينا جميعًا أن نُعجب ببعضنا .

جين : هل هذه فلسفة فن البوب؟

آندي : نعم . إنه إعجابك بالأشياء .

جين : وهذا يعني أن تكون آلة؟

آندي : نعم ، لأنك تقوم بالشيء ذاته في كل مرة .

جين : وأنت تتفق مع هذا؟

آندي : نعم .

أن تحب وتُعجب : أن تشعر بالانجذاب . أن تكون مشابهًا : أن تكون مكررًا ولا يمكن تمييزك . *أظن أن علينا جميعًا أن نُعجب ببعضنا* : هذه الأمنية التي تسكن قلب وفرة الإعجاب بالأشياء ، كل شخص / كل شيء مرغوب ، كل شخص / كل شيء مرغوب بالقدر ذاته .

رغبة آندي في أن يتحول إلى آلة لم تتوقف عند إنتاج الفن . في الفترة التي كان يرسم فيها قوارير كوكاكولا ، قام وارهول بإعادة تصميم صورته الشخصية ، ليحوّل نفسه إلى مُنتج . في نهاية خمسينات القرن الماضي انتقل من كونه راغدي آندي (كما كان

يُطلق عليه أصدقاؤه لأنه كان يوصل أعماله الدعائية للمؤسسات التي يعمل معها في أكياس ورقية بنية ، وهذا الوصف يدل على الفوضى وعدم الترتيب) ليصبح مسرفًا في الأناقة ويرتدي القمصان المتطابقة دائمًا . لقد تمكن من تقنين مظهره الآن ؛ لا ليُظهر قوته ، بل ليتبنى عناصره الذاتية التي منعته من الشعور بالثقة الكافية . لم يستسلم لفردانيته ، ولم يحاول أن يظهر بشكل اعتيادي . بدلاً من هذا ، قام بتطوير نفسه ليصبح وحدة قابلة للنسخ والتكرار ، مبالغًا في مظهره الخارجي حتى يخلق نسخة من ذاته يمكنه الاختباء خلفها وإرسالها للعالم الخارجي .

تم رفضه في معارض الفن لكونه مبالغًا في مظهره ، ومبالغًا في مثليته ، ولأنه أيضًا كان يبالغ في جعل طريقته في المشي تبدو كأفعى . يضع شعره المستعار بشكل منحرف قليلاً ، ليشير إلى وجوده ، وليبالغ في إظهار طريقته غير الملائمة في الكلام ، ويتمتم عندما يتحدث ، هذا إن تحدث من الأساس . ووفقًا للناقد جو ريتشاردسون : «لقد صنع فضيلةً من ضعفه ، واستبق وحَيّدَ كل تهكّم محتمل . لا يمكن لأحد أن يحاكيه بسخرية . لأنه قد فعل ذلك بنفسه .» إحباط النقد هو شيء جميعنا نقوم به بطرقنا الصغيرة والمختلفة ، ولكن التكثيف والالتزام الذي قام به وارهول للدفاع عن عيوبه كان نادرًا جدًا ، ليشهد هذا على جرأته وعلى خوفه الشديد من الرفض .

آندي وارهول الجديد كان قابلاً للتمييز بشكل سريع ؛ لأنه أصبح شخصية يمكن استنساخها . في سنة ١٩٦٧ ، قام بفعل هذا بالضبط ، عندما أرسل بالسر الممثل آلان ميدجيت ليقوم بتمثيل دوره ويلقي محاضرة في جامعة ما نيابة عنه . كان يرتدي معطفًا

جلديًا ، شعرًا مستعارًا أبيض ، وكان يتمتم في حديثه ، لم يكتشف سر ميدجيت أحد إلا عندما أصبح كسولاً وتوقف عن وضع كريم الأساس الذي كان وارهول يحرص على وضعه والذي يعتبر توقيعًا خاصًا بوارهول .

نسخ مختلفة من آندي ، تمامًا كلوحات مارلين وإلڤيس ، كل هذا جعل الكثير من الأسئلة تُطرح حول الأعمال الفنية الأصلية ، حول عملية النسخ والتكرار . ولكن الرغبة في تحويل الذات إلى ذوات عديدة أو إلى الة تتضمن في داخلها رغبة بالتحرر من المشاعر الإنسانية ، الحاجات الإنسانية (الحاجة لأن تكون محبوبًا أو مقدسًا) . قال آندي في حوار له مع التايمز سنة ١٩٦٣ : «الآلات لديها مشاكل أقل . أريد أن أكون آلة ، ماذا عنك؟»

أعمال وارهول الناضجة ، بكل أوساطها المختلفة ، من طباعة الشاشة الحريرية ، إلى الأفلام العشوائية والدونكيشوتية التي قام بإنتاجها ، تمثل رحلة أبدية من العاطفة والجدية ، بدأت من رغبة في تقويض ، حل ، أو إعادة بناء تثاقل مفاهيم الأصالة والصراحة والتعبير الشخصي . عدم إظهار المشاعر هو جزء من مظهر وارهول ، وهو أيضًا أحد الدعائم التي وظفها كي يتمكن من تمثيل شخصيته . خلال أحد عشر عامًا و٨٠٦ صفحة من المذكرات ، كانت ردود أفعاله في المواقف العاطفية تنحصر في جمل مثل *لقد كان هذا تجريديًا أو لقد كنت مُحرجًا جدًا* .

كيف حدث هذا؟ كيف تحوّل الفتى شديد الحاجة لوالدته إلى قديس أو رجل لا يمكن قهره؟ أن يصبح وارهول آلة كان يعني أيضًا أن يكون على علاقة بالآلات ، أن يستخدم الأجهزة المادية كطريقة لملء اللحظات غير المريحة ، أو الفضاء غير المحتمل بين الذات

والعالم . لم يكن وارهول ليحقق فراغه هذا ، وانفصاله المرغوب ، دون استخدامه لبعض البدائل التي تغنيه عن الألفة الإنسانية والحب .

في كتاب *فلسفة آندي وارهول* ، يشرح بمصطلحات دقيقة جدًا كيف حررته التكنولوجيا من حاجته للبشر . في بداية كتابه المقتضب ، والطريف (والذي يبدأ بالتوضيح التالي : «ب هو أي أحد يساعدني على تمضية الوقت . ب هو أي أحد وأنا لا أحد . ب وأنا») ، يعود وارهول لزيارة بداية حياته ، ليتذكر الجدات ، الدمى التي كان يحتفظ بها أسفل مخدته . لم يكن محبوبًا عندما كان صغيرًا حسب قوله ، برغم أنه كان يملك عددًا من الأصدقاء اللطفاء ، ولكنه لم يكن قريبًا من أحد بشكل خاص . يقول وارهول : «أظنني كنت أريد أن أكون قريبًا منهم ، لأنني عندما كنت أستمع إليهم وهم يتحدثون إلى بعضهم عن مشاكلهم ، كنت أشعر أنني منبوذ . لم يكن أحد يثق بي - أو لم أكن من نوع الأشخاص الذين قد يثق الآخرون بهم .»

لم يكن هذا اعترافًا بشكل كامل . لأنه يعوم بخفة ، أو يمثل محاكاة ساخرة للتهرب من تحمل المسؤولية ، رغم أنه يدمج الوحدة ، الرغبة بالقرب ، مع الرغبة في خوض محادثة أكثر عمقًا . كان وارهول يرغب في الاقتراب من الآخرين في سنواته الأولى في مانهاتن ، كان يريدهم أن يطلعوه على مناطقهم الخفية ، وأن يشاركوه مشاكلهم واعترافاتهم . كان دائمًا ما يعتقد بأن رفقاءه في السكن سوف يصبحون أصدقاءه ، ليكتشف فيما بعد أنهم كانوا يبحثون عن شخص ما يدفع عنهم ثمن السكن ، وهذا ما جعله يشعر بالخيانة والوحدة .

في فترات حياتي التي كنت فيها اجتماعيًا جدًا وأردت بشدة الحصول على صداقات كثيرة ، لم أتمكن من إيجاد مَن يستقبلني وعندها كنت أشعر بالوحدة . وعندما قررت أن أبقى وحدي ، بدأ الجميع بملاحقتي . . . في اللحظة التي أصبحت فيها مستقلاً في عقلي ورغبت في العزلة ، بدأ مَن حولي بملاحقتي .

ولكنه الآن لديه مشكلة جديدة ، كل هؤلاء الأصدقاء من حوله الذين يخبرونه بالكثير من الأسرار والمشاكل . وبدلاً من الاستمتاع بكل هذا كما كان يحلم في الماضي ، شعر وارهول بأنهم يفرضون أنفسهم عليه وينتشرون حوله كالجراثيم . ذهب وارهول إلى طبيب نفسي ، وفي طريق العودة توقف ليشتري تلفزيون : كان هذا أول تلفزيون يقتنيه وارهول ، آر سي إيه ، ١٩ إنش ، بالأبيض والأسود .

مَن يحتاج إلى طبيب نفسي؟ بإمكانه فقط أن يستمر بالجلوس بينما الآخرون من حوله يتحدثون إليه ، وبقليل من التشويش يمكنه أن يحمي نفسه من التعرض للألم ، وهذه عملية كان يصفها بأنها أشبه بالسحر . في الحقيقة ، كانت فكرة عبقرية ، أن تتخفف من حمل المجموعة بضغطة زر ، واكتشف وارهول أن هذا جعله يتوقف عن القلق الزائد بشأن الاقتراب كثيرًا ممن حوله ، الأمر الذي كان مؤلمًا جدًا له في الماضي .

هذه قصة غريبة ، تتعلق بالرغبة وعدم الرغبة : بحاجتك للاستماع للآخرين وهم يصبون اعترافاتهم ومشاكلهم عليك ، ثم بحاجتك لتوقفهم عن كل هذا ، كي تستعيد حدود ذاتك ، لتحافظ

على عزلتك وتحكمك . وتتعلق أيضًا بامتلاكك لشخصية تشتاق وتخاف في الوقت نفسه من أن تُمتص في كبرياء شخص آخر ؛ من أن تُسحق أو تختفي بسبب طوفان غرور الآخر ، من أن تُصاب بعدوى حياة شخص آخر بمشاكلها وعواطفها .

هذه هي ألفة الجذب والدفع ، عملية وجد وارهول أنه قادر على التحكم بها عندما أدرك القدرة الاستثنائية للآلات ، قدرتها على ملء الفراغ العاطفي . أول جهاز تلفزيون قام وارهول باقتنائه كان بديلاً للحب ، وحلاً سحريًا من جروحه وآلامه . لقد قدم التلفزيون حلاً للغز المكتوب في أول أسطر كتاب وارهول : «أحتاج إلى ب لأنني لا أستطيع أن أظل وحيدًا . عدا حين أنام . حينها لا أستطيع أن أكون مع أحد» - وحدة ثنائية الحد ، يعمل فيها الخوف من القرب بشكل معاكس للخوف من العزلة . المصور الفوتوغرافي ستيڤن شور تحدث ذات مرة عن دهشته من الدور الذي لعبه التلفزيون في حياة وارهول ، في ستينات القرن الماضي بالتحديد حين قال ، «وجدت أنه من المدهش جدًا أن آندي وارهول ، الذي جاء للمنزل للتو من حفلة استمرت طوال الليل ، قام بمشاهدة التلفزيون ، تحديدًا فيلم لپريسيلا لين ، ليبكي حتى ينام ، ثم تأتي والدته وتغلق التلفزيون بعد نومه .»

التحوّل إلى آلة ؛ الاختباء خلف الآلات ؛ توظيف الآلات لتصبح مرافقة لنا أو لتقوم بإدارة علاقاتنا الاجتماعية : لقد كان آندي وارهول في الطليعة ، وعلى وشك إنتاج الموجة التي ستغير الثقافة بالكامل ، ليُهمل نفسه بطريقة سوف تصبح بعد ذلك هوسًا لعصر بأكمله . تعلّقه كان مؤسسًا لعصر أوتوماتيكي نعيشه الآن : نشوتنا ؛ تعلقنا النرجسي بالشاشات ؛ الانتقال الهائل لتجاربنا

العاطفية لتعيش في الأجهزة والاختراعات التكنولوجية .

رغم أنني أجبرت نفسي على الخروج كل صباح كي أسير قرب النهر ، إلا أنني كنت أقضي ساعات طويلة كل يوم على أريكتي البرتقالية وأنا أستخدم جهازي المحمول ، لأكتب الرسائل البريدية أحيانًا أو لأتحدث عبر مكالمات الڤيديو ، وفي غالب الوقت أكون أسبح في فضاء الإنترنت اللامحدود ، لأشاهد مقاطع الڤيديو الموسيقية ، أو لأتصفح المتاجر الإلكترونية لبيع الملابس التي لا أستطيع تحمل تكاليفها . كم سأكون ضائعة ووحيدة دون جهازي المحمول ، والذي وعدني بملء الهواء والفراغ الذي تركه الحب عندما رحل .

بالنسبة لوارهول ، فقد كان ذلك التلفزيون مجرد عنصر أول في خط طويل من البدائل . وعبر السنوات ، قام بتوظيف العديد من الأجهزة في حياته ، من المسجل الصوتي بوليكس ١٦ م ، الذي استخدمه لتسجيل اختبارات الأداء الشهيرة في ستينات القرن الماضي ، إلى كاميرا پولارويد التي كانت تصاحبه دائمًا في حفلاته في الثمانينات . وكان جزء من تعلقه بهذه الأجهزة يكمن في قدرته على التخفي وراءها عند لقاء الآخرين في هذه المناسبات الاجتماعية . ليتصرف وكأنه خادم ، أو مرافق للآلة ، كي يحقق نوعًا من الاختفاء ، أو ليرتدي القناع ، تمامًا كما كان يرتدي الشعر المستعار والنظارات . وحسب ما قاله هنري غيلدزالر ، الذي التقى بوارهول في سنة ١٩٦٠ ، قبل أن يتحوّل وارهول تمامًا :

لقد كان صريحًا نوعًا ما . لقد كان يختبئ دائمًا . وما أصبح واضحًا في وقت لاحق ، هو أنه كان يستخدم المسجل الصوتي ، الكاميرا ، لغرض إبعاد نفسه عن

الآخرين بواسطة التكنولوجيا . لطالما كان لديه إطار ما ، لينظر إلى الآخرين خلاله . ولكن هذا لم يكن ما أراده . لقد كان يريد لهم ألا يروه بشكل واضح . ببساطة ، كل هذه الأجهزة التي امتلكها ، لأنه أراد أن يقول للجميع : لا تفهموني ، لا تنظروا إلي ، لا تقوموا بتحليلي . لا تقتربوا مني ، لأنني لست متأكدًا مما قد تجدون ، لا أريد أن أفكر في هذا . أنا لست متأكدًا من حبي لذاتي . أنا لا أحب المكان الذي جئت منه . خذوا الأدوات التي أمنحكم إياها كما هي .

ولكن على عكس التلفزيون ، والذي كان ثابتًا ومنزليًا ، سمحت له الأجهزة الأخرى الجديدة بالخروج وتسجيل العالم من حوله ، لالتقاط تجربة الفوضى بأكملها . أفضل ما كان يملكه هو المسجل الصوتي ، ذلك الجهاز الذي قام بتغيير حاجته للآخرين بشكل جذري لدرجة أنه كان عندما يتحدث عنه يسميه زوجتي .

لم أتزوج حتى سنة ١٩٦٤ ، عندما اقتنيت أول مسجل صوتي . أنا وزوجتي . أنا ومسجلي تزوجنا قبل ١٠ سنوات . وعندما أتحدث بصيغة الجمع ، أقصد نفسي وأقصد مسجلي . العديد من الناس لا يفهمون هذا . . . امتلاكي لهذا المسجل أنهى احتمال حصولي أي حياة عاطفية ، ولكني كنت سعيدًا لرؤية حياتي العاطفية وهي ترحل . لم أعد أعاني من أية مشاكل ، لأن كل مشكلة أصبحت بالنسبة لي عبارة عن تسجيل جيد وعندما تحوّل المشكلة نفسها إلى

تسجيل صوتي جيد فإنها ليست مشكلة على الإطلاق .

آلة التسجيل ، والتي دخلت حياته سنة ١٩٦٥ (كهدية من شركة فيليبس) ، كانت الوسيط المثالي لآندي . كانت وسيلة لإبقاء الآخرين على مسافة معينة منه ، كي لا تصيبه عدوى المشاعر والعواطف من حوله . كان وارهول يكره الهدر ، ولذلك فإنه كان يحب صناعة الفن من مخلفات الآخرين . وفي هذه الفترة لم يكن وارهول يعمل من منزله كما اعتاد في السابق ، ليقوم بنقل عملياته الفنية بأكملها إلى الطابق الخامس من مستودع قذر بالكاد يحتوي على أي أثاث في الشارع السابع والأربعين ، قرب مبنى الأمم المتحدة ، وكانت جدران المستودع مغطاة برقائق فضية .

المصنع الفضي كان أكثر الأماكن التي عمل فيها وارهول امتلاءً بالزوّار . الزوّار الذين أرادوا المساعدة أو كانوا هناك فقط لقضاء الوقت ، بينما كان آندي يعمل في الزاوية على إنتاج المزيد من لوحات مارلين أو إلڤيس ، ليتوقف بشكل متكرر ويسأل الموجودين عن رأيهم فيما يجب عليه فعله في الخطوة القادمة . يقول ستيڤن شور : «أظن أنه استفاد من وجود الناس من حوله في المرسم ؛ من وجود هذه النشاطات المختلفة حوله وقت عمله .» وقال آندي بنفسه : «لا في أفكر في هؤلاء الأشخاص في المرسم وكأنهم جاؤوا لقضاء الوقت معي ، بل أنا من جئت لأقضي الوقت معهم . . . أظن أننا في فراغ هنا في المصنع : إنه فراغ عظيم . هذا يجعلني وحيدًا كي أتمكن من العمل .»

وحيدًا بين الجموع ؛ جائعًا للرفقة ولكنه يرتعد من القرب : وليس من الغريب أن وارهول كان يُدعى باسم آخر في سنوات

عمله في المعرض : دريلا ليكون اختصارًا لاسمين ، الأول سندريلا الفتاة التي تُركت في المطبخ وحيدة بينما ذهب الجميع للرقص ، والثاني لدراكولا ، الذي يتغذى ويعيش على الآخرين . لطالما كان آندي يحب الاستحواذ على الآخرين ، خاصةً إن كانوا جميلين ، مشهورين ، يملكون السلطة أو الموهبة ؛ كتبت ماري ورونوف في مذكراتها المروعة عن سنوات المصنع «السباحة تحت الأرض» : «كان آندي سيئًا . . . كان يبدو كمصاص للدماء : أبيض ، فارغ ، يترقب أن يمتلئ ، غير قادر على إشباع ذاته . لقد كان الدودة البيضاء - جائعًا دائمًا ، باردًا دائمًا ، لا يسكن أبدًا ، في حركة دائمة .» والآن أصبح يملك الأدوات التي تمكنه من تحسين ظروف وحدته دون أن يخاطر بنفسه .

**

اللغة عنصر مشترك دائمًا . لا يمكن الحصول على لغة خاصة بشكل كامل . هذه النظرية التي وضعها ڤيتغينشتاين في كتابه *تحقيقات فلسفية* ، لتكون طعنة في مفهوم ديكارت للذات الوحيدة ، المسجونة في الجسد ، غير المتأكدة من وجود أي أحد غيرها . يقول ڤيتغينشتاين أنه لا يمكن لنا التفكير دون لغة ، واللغة بطبيعتها لعبة عامة ، من ناحية الامتلاك والانتقال .

ولكن بغض النظر عن طبيعة المشاركة فيها ، اللغة خطرة أيضًا ، مشروع عزلة ممكنة . ليس جميع اللاعبون فيها متساوين . في الحقيقة ، لم يكن ڤيتغينشتاين ناجحًا فيها حتى ، لأنه كان يواجه العديد من الصعوبات في التواصل والتعبير . في مقالة عن الخوف واللغة العامة ، وصفت الناقدة راي تيرادا مشهدًا تكرر خلال حياة ڤيتغينشتاين ، حيث بدأ فيه بالتردد وعدم القدرة على

التحدث إلى زملائه . وفي النهاية ، كان هذا التردد يصل إلى لحظة من الصمت المتوتر ، يعاني فيها ڤيتغينشتاين مع أفكاره ، ليقوم بتحريك يديه أمام الجميع كما لو أنه كان يتحدث فعلاً .

الخوف من سوء الفهم أو من الفشل في خلق الفهم طارد ڤيتغينشتاين كثيرًا . وكما تلاحظ تيرادا فإن ڤيتغينشتاين كان يخاف من عدة أنواع من اللغة ، «الحديث الفارغ وعدم الفهم» ؛ الحديث الذي يفتقد للجوهر أو الذي يفشل في إنتاج المعنى .

فكرة أن اللغة لعبة يكون فيها بعض اللاعبين أكثر مهارة من غيرهم لها تأثير مهم على العلاقة بين الوحدة والخطاب . فشل الخطاب ، انقطاعات التواصل ، سوء الفهم ، سوء الاستماع ، حلقات من الكتمان ، التمتمة والتأتأة ، نسيان للكلمات ، وحتى عدم القدرة على فهم النكات : كل هذه الأشياء توقظ الوحدة ، لتجبرنا على تذكر الطريقة غير الكاملة التي نعبر بها عن دواخلنا للآخرين . هذه الطريقة التي تجعلنا نبدو كغرباء غير مشاركين في النسيج الاجتماعي من حولنا .

برغم أن وارهول كان يشترك مع ڤيتغينشتاين في العديد من المشاكل المتعلقة بإنتاج الخطاب ، إلا أنه كان مولعًا بأخطاء اللغة . لقد كان مسحورًا باللغة الفارغة أو المشوهة ، بالغيبة أو النميمة ، بالخلل والنقص في المحادثات . الأفلام التي صنعها في بدايات ستينات القرن الماضي مليئة بالأشخاص الذين كانوا يفشلون في فهم بعضهم أو الاستماع إلى بعضهم ، وكانت هذه عملية بحث وتحري أصبحت أكثر حدة مع وصول اختراع آلة التسجيل . أول ما قام بفعله مع زوجته (آلة التسجيل) هو أنه قام بكتابة كتاب ، رواية ، مكونة من خطابات وأحاديث مسجلة ؛ كان هذا الكتاب

احتفالاً بالحديث الفارغ من المعنى، والذي تحوم حوله الوحدة كالضباب.

ورغم تعريف هذا الكتاب على أنه رواية، إلا أنه ليس رواية أبدًا. الأحداث ليست خيالية. لا توجد حبكة، وما كُتب لم يكن نتيجة لعمل إبداعي، على الأقل من ناحية تقليدية. وكلوحات وارهول التي تحتوي على عناصر غير ملائمة، أو أفلامه الثابتة تمامًا، جميع هذه الأعمال تحاول إعادة تعريف المصطلحات التي يتم تصنيفها بناءً عليها.

هذا الكتاب كان تحية إلى أوندين، روبرت أوليڤو، ملك السرعة الذي لا يمكن كبح جماحه وأفضل متحدثي المصنع على الإطلاق. شخصيته الساحرة وغير المستقرة، كان قد ظهر في العديد من أفلام وارهول، وأشهرها *Chelsea Girls*. كانت خطة وارهول في أحد أعماله هو أن يتبع أوندين ليوم كامل. ليبدأ بتسجيل كل ما يقوله في ظهيرة يوم الجمعة، الثاني عشر من أغسطس سنة ١٩٦٥، ولكن بعد ١٢ ساعة من استخدام أوندين للأمفيتامينات بدأ بفقد السيطرة (لقد قضيتَ علي!). وبعد انتهاء التسجيل أصر وارهول على تدوين كل الأخطاء والكلمات السيئة التي وردت في التسجيل، ولذلك فإن قراءة هذه الرواية مشوشة، مدهشة، غريبة، مملة، ممتعة؛ إنها دورة سريعة تنتهي بالتحطم، لتصف كيف يمكن للخطاب أن يجمع، يعزل، يُلصِق، ويجعلك تتجمد في الخارج.

أين نحن؟ من الصعب معرفة ذلك. في الشارع، في مقهى، في تاكسي، على سطح بناية، في حوض استحمام، على الهاتف، في حفلة مليئة بالحضور، نبتلع الحبوب ونستمتع بوقتنا.

كل مكان يشبه مكانًا آخر : إمبراطورية المصنع الفضي . ولكن عليك أن تتخيل ديكور المصنع . الأثر الذي تشعر به وأنت في المصنع أشبه بكونك في سفينة قد تحطمت في بحر من الأصوات . أصوات في الخلفية ، أصوات في الفضاء ، أصوات تغرق في الأوبرا ، أصوات غير منطقية ، نصوص غير مفهومة ، أصوات تتصادم ببعضها : وابل من النميمة ، من الحكاية ، الاعتراف ، الغزل ، التخطيط ؛ تؤخذ اللغة إلى عتبة المعنى ، اللغة المنبوذة ، اللغة التي تجاوزت مرحلة الاهتمام ، اللغة التي تتفكك إلى صوت نقي ؛ أو–أه–ممممم .

مَن يتحدث؟ دريلا ، تاكسي ، لوكي روتن ، الدوقة ، دودو ، بيلي نيم ، موكب من الأسماء المستعارة الخفية والمتحوّلة . هل تفهم أم لا؟ هل أنت هنا أم هناك؟ كأي لعبة أخرى ، الأمر يتعلق بالانتماء . «الطريقة الوحيدة للكلام هي أن تتكلم في اللعبة ، هذا رائع ،» أونديت يقول وإيدي سيدغويك ، التي ترتدي قناع التاكسي ، «أونديت لديه ألعاب لا يستطيع أحد فهمها .»

البشر الذين لا يستطيعون اللحاق بالركب ، الذين يتسببون في إبطاء جريان اللعبة ، تم وضعهم في الهوامش . في أحد أكثر التنسيقات غرابة ، تاكسي وأونديت تم وضعهما مع ممثلة فرنسية ، وتم وضع بعض المحادثات وأصحابها في الجانب الأقصى من الصفحة ، بعيدًا عن المحادثات المهمة ، النص في هذا الكتاب ينكمش ليرمز إلى أصغر الأصوات المُتجاهلة . وفي مكان آخر ، الحديث الذي يستحق أن يبقى داخل دائرة المصنع السحرية .

ولكن الكلام ، المشاركة في الكلام ، يبدو أمرًا مخيفًا تمامًا كالبقاء دون أن يلحظك أحد . «إنني أمارس الحب مع آلة

التسجيل .» يقول أوندين في نهاية ماراثونه الخطابي ، ولكن من البداية كان أوندين يتوسل لآندي أن يوقف التسجيل ، ويسأله في كل مرة كم ساعة تبقت لانتهائه . وعند اقتراب نهاية الكتاب ، يهرب أوندين لبرُهة ويبقى دريلا مع شوقر پلم فيري ، جوي كامپل ، الممثل الذي بدأ مع پاول أمريكا في فلمه *My Hustler* سنة ١٩٦٥ . كان جوي يملك موهبة نادرة في جعل أكثر الناس انغلاقًا يتحدثون إليه . كان يقلب الطاولة على وارهول ، ليجعله يخضع للتدقيق ذاته الذي يفرضه وارهول على الآخرين . أولاً بدأ بفحص جسده ، ليصفه بأنه ناعم ورشيق . «كم تبلغ من العمر؟» يسأل . صمت طويل . «صمت عظيم .» «نعم ، آه لنتحدث عن أوندين .» «لا ، لماذا تحاول تجاهل هذه المشكلة؟» يحاول وارهول بشكل مستمر أن يغير مسار المحادثة . ولدقيقة أو دقيقتين يجاريه جوي ، ليعود مجددًا ويهاجمه .

لماذا تتجنب ذاتك؟ هاه؟

لماذا تتجنب ذاتك؟ ماذا؟

أعني أنك تقترب من رفض وجودك بأكمله .

هل تعلم

- آه

- الأمر أسهل بهذه الطريقة

- لا أقصد أنني أريد أن أتعرف عليك أكثر (يتحدث بصوت منخفض) دائمًا ما أعتقد أنك تتألم .

حسنًا لقد تعرضت للألم لمرات عديدة لدرجة أنني لم أعد أهتم .

- أوه بالتأكيد أنت تهتم .

حسنًا آه ، أنا لا أشعر بالألم الآن . . .
- أقصد ، إنه من اللطيف أن تشعر . أتعلم . آه-لا ، لا أعتقد ذلك . الأمر محزن جدًا . وأنا دائمًا ، آه ، ما أكون خائفًا من أن أشعر بالسعادة لأنها آه . . . لا تدوم للأبد . . .
- هل تقوم بفعل الأشياء بنفسك؟
أوه لا ، لا أستطيع القيام بالأشياء وحدي .

أن تتحدث كثيرًا لدرجة تخيف بها نفسك وكل مَن حولك ؛ وأن تتحدث قليلاً لدرجة قد توصلك لرفض وجودك : هذا الكتاب يشرح أن الخطاب ليس طريقًا مباشرًا للتواصل الإنساني . إن كانت الوحدة تعرّف بأنها الرغبة في إيجاد الألفة ، فإن من الطبيعي أن تكون لدينا حاجة للتعبير عن أنفسنا ولإيصال صوتنا للآخر ، لمشاركة أفكارنا ، تجاربنا ومشاعرنا . الألفة لا يمكن لها أن توجد إن لم يرغب المشاركون في التعريف عن أنفسهم . ولكن الحفاظ على التوازن أمر صعب جدًا . قد لا تتمكن من التواصل بشكل كافٍ وهكذا ستبقى في عزلتك ، أو قد تخاطر بأن يتم رفضك لتتواصل بشكل مبالغ فيه . كان قراري الشخصي أن أحاول أن أتراجع قليلاً ، رغم أنني كنت أتوق للإمساك بذراع أحدهم ، وأنفجر أمامه بكل عواطفي ، كنت أتوق لإيجاد أوندين خاص بي ، كي أتركه ليفحص وجودي بأكمله .

هنا في هذه المرحلة تتمكن آلة تسجيل وارهول من أن تقوم بدورها السحري والثوري . العديد من الأشخاص شعروا بالرغبة خلال السنوات الفائتة في رسم بورتريه وارهول على أنه ذلك الشخص المحطّم والمخادع ، الذي كان يحاول استخراج الاعترافات

من مدمني المخدرات والبشر الضعفاء كي يتمكن من ملء فراغات ذاته الواهية . ولكن هذه ليست القصة بأكملها . يمكن فهم عمل وارهول حول الخطاب من خلال التعاون ، التبادل المشترك بين سكّان مدينة التواصل المبالغ فيه وسكّان مدينة انعدام التواصل ، بين الفيضان وبين الندرة ، بين الطرد والاحتفاظ . وفي نهاية الأمر ، كلا الطرفين يشعران بالألم ذاته ، بالعزلة ذاتها ، بشعور التحدث إلى الفراغ . وبالنسبة لمن كانوا يتحدثون بشكل مبالغ فيه ، كان وارهول المستمع المثالي لهم ، المستمع الحلم ، المحايد ، الذي يملك بعض الوسائل المتنمّرة ، كما يصفها أوندين .

وهذا ما كان يدفع مشروع المصنع بشكل ممتاز حسب رأي صانع الأفلام جونا ميكاس . لأن يعتقد أن جميع هؤلاء الزوار قد أتوا إلى المصنع بسبب اهتمام وارهول بهم وعدم حكمه عليهم ، وهم الذين تم تجاهلهم أو رفضهم في أماكن أخرى .

- كان آندي الطبيب النفسي البارع . إنه مشهد طبيب نفسي تقليدي : على الأريكة ، حيث تبدأ بالتحدث عن نفسك بكل صراحة ، دون إخفاء أي شيء ، والطبيب لن يحدث أي ردة فعل ، سوف يستمع إليك فقط . كان آندي طبيبًا نفسيًا لكل أولئك الأشخاص المصابين بالحزن والحيرة . كانوا يأتون إليه لأنهم يشعرون بأنهم ينتمون إليه وإلى مصنعه . لأنهم وجدوا هذا الشخص الذي لا يعترض عليهم أبدًا - «لطيف ، لطيف ، جيد ، أوه ، جميل .» لقد شعروا بأنه تم استقبالهم . أنا متأكد بأنه أنقذ بعضهم من الانتحار . . . أيضًا كانوا يشعرون أنه عندما

يضعهم آندي أمام الكاميرا فإن بإمكانهم أن يفعلوا أي شيء ، مع إحساسهم بقيمة عملهم وقيمة تصرفاتهم .

شعرت الناقدة ليني تيلمان أيضًا أن تبادل المنافع بين آندي وزوّاره كان متساويًا وعادلاً . في مقالتها عن كتابه الذي تحدثت عنه في الصفحات السابقة *a* ، «الكلمات الأخيرة آندي وارهول» ، كانت تحاول أن تقيس وزن تلاعب وارهول ومفهومه للاهتمام بهؤلاء الأشخاص الذين لا يملكون ثقة بأنفسهم ، والذين لا يشعرون بأنهم سعداء «كان هنالك عمل أو شعور بالعظمة لتلك اللحظة الّتي كان يُشغل بها الوقت . مسجل الصوت يعمل . سوف يتم تسجيل صوتك الآن . سوف يتم سماع صوتك ، وهذا سيبقى للتاريخ .»

لم يكن هذا فقط متعلقًا بسؤال المساهمة . إن كانت كل أعمال وارهول ، بما فيها كتاب *a* ، معادية للمفاهيم المستقبلة للقيمة ، إن كانت هذه الأعمال تشارك في هدم المشاعر والجدية ، فإنها في الوقت نفسه تشارك في مشروع للبناء ، لإعطاء الاهتمام لهؤلاء المنبوذين والمهمشين ، لعنصر خفي من عناصر الثقافة ، إما بسبب أنهم يستترون في الظلال أو لأنهم انجرفوا إلى بقعة عمياء من الألفة المفرطة .

بينما كان هذا الكتاب *a* ، يحاول أن يقول بأن اعترافًا مؤلمًا من القلب ليس له أهمية أكثر من محادثة حول ٢٠ ميليغرام من البيفيتامين أو عبوة كوكاكولا ، فإنه يشهد في الوقت نفسه على أهمية ما يتحدث به الناس أو الطريقة التي يتحدثون بها : العمل المختلط العظيم غير المنطقي للوجود اليومي الذي لا ينتهي . هذا ما كان يحبه وارهول ، وهذا ما كان يقدّره أيضًا ، حقيقة موثقة في

السطر الأخير من كتابه *a* ، حيث يقول فيه بيلي نيم «من سلة القمامة ، إلى الكتاب .»

**

بالتأكيد ، كل هذا على افتراض أن كلماتك مرغوبة من الأساس . في ربيع سنة ١٩٦٧ ، في آخر سنة من تسجيل كتاب *a* ، جاءت امرأة لترى آندي وارهول بخصوص مسرحية قامت بكتابتها . قام آندي بمقابلتها ، بسبب عنوان المسرحية المثير ، في مؤخرتي ، ولكنه تردد بعد ذلك ، لأنه كان قلقًا من تحوّل المشروع إلى مشروع إباحي . وكان يخشى أيضًا من أن تكون المرأة شرطية متخفّية تحاول الإيقاع به . وعلى العكس تمامًا ، كانت بعيدة جدًا عن النظام والحكومة ، وكانت ثائرة لأبعد درجة .

ومثل وارهول ، ابتلع التاريخ ڤاليري سولاناس ، المرأة التي أطلقت النار عليه ذات مرة في محاولة لاغتياله . وأصبحت معروفة بأنها المرأة المجنونة ، التي فشلت في محاولة اغتيال آندي ، الغاضبة جدًا والتي لا تستحق أي اهتمام . ورغم كل هذا إلا أن رسالتها كانت عبقرية ونافذة كما أنها كانت قاسية ومضطربة . قصة علاقتها بآندي كانت مليئة بالكلمات - كلمات تتعلق بقيمتهما وماذا سيحدث لو لم يكن لهما أي قيمة . في كتابها المثير للجدل *بيان الحثالة* ، كانت تناقش مشكلة العزلة ليس في سياق عاطفي ، بل في سياق اجتماعي وتعتبرها مشكلة اجتماعية تعاني منها النساء تحديدًا . ورغم هذا فإن محاولة سولاناس للقيام بالتواصل وبناء العزلة باللغة انتهت نهاية مأساوية ، لتضخّم بدلاً من أن تخفّف الإحساس بالعزلة التي شعرت به هي ووارهول .

الحياة المبكرة لڤاليري سولاناس كانت كما قد تتوقعها تمامًا ، أو

أكثر مما توقعت . كانت طفولتها مضطربة ، وكانت كثيرة الانتقال بين أقربائها . كانت حادة كسكين ، يمكنها أن تؤذيك ، كانت فتاة ثائرة . تعرضت للإساءة من والدها ساقي الحانة ، وكانت قد تعرضت لعدد من التجارب الجنسية في عمر مبكر ، حملت وأنجبت طفلها الأول في سن الخامسة عشرة ، وقامت أختها بتربيته ، وأنجبت طفلها الثاني في سن السادسة عشرة ، ليقوم أحد أصدقاء والدها بتبنيه ، بحّار عاد مؤخرًا من الحرب الكوريّة . كانت سولاناس مثلية معروفة في المدرسة ، وكانت تتعرض للمضايقات ، ثم قامت بدراسة علم النفس في جامعة ميريلاند ، حيث كانت تكتب مقالات نسوية لاذعة في صحيفة الطلبة .

كانت غاضبة في تلك الفترة ، وكانت مخيفة المظهر ، معزولة بسبب ظروف حياتها الخاصة - التوقعات الخانقة ، الخيارات المحدودة ، المعايير المزدوجة والمخادعة . على عكس وارهول تمامًا ، الذي كافح عزلته بشكل هادئ ، كانت سولاناس تبحث عن تغيير مدوي ، كانت تريد أن تحطم الأشياء بدلاً من إعادة ترتيبها وتزيينها .

وبعد أن قامت بعملية إجهاض قبل تخرجها ، قررت أن تترك النظام التعليمي بأكمله ، لتقوم بالسفر عبر البلاد . وبدأت بكتابة مسرحية في مؤخرتك سنة ١٩٦٠ وقامت بالانتقال في السنة التالية إلى نيويورك ، حيث كانت تنتقل بين المنازل الخشبية وأماكن الإقامة الخيرية . لقد ذكرتُ أن هوبر ووارهول كانا فقيرين ، ولكن سولاناس كانت تعيش في عالم هامشي قاسٍ لم يسبق لأيٍّ من هذين الرجلين تجربته : التسوّل ، الاحتيال ، العمل في المطاعم ؛ لا راحة أبدًا ، لا استرخاء على الإطلاق .

في منتصف ستينات القرن الماضي بدأت سولاناس بالعمل على ما سيصبح لاحقًا كتابها *بيان الحثالة* ، لقد أعجبت بكلمة *حثالة* كثيرًا وتعني : المواد الغريبة أو الشوائب ، الحثالة ؛ شخص حقير ، دنيء أو مجموعة حقيرة أو دنيئة . ومثل وارهول ، كانت تنجذب إلى المهمشين والمعنفين ، المغفلين والمنبوذين . وكانت تشترك مع وارهول في رغبتها في قلب الأمور رأسًا على عقب ، في شغفها ببعثرة كل ما له قيمة في الثقافة السائدة . وفي كتابها كان تعريف سولاناس يصف بالضبط النساء اللواتي كان يُعجب بهن وارهول ، على الأقل من الطرف الآخر للكاميرا : «مهيمنات ، واثقات بأنفسهن ، شريرات ، عنيفات ، أنانيات ، مستقلات ، يبحثن عن المغامرة ، متكبرات ، يعتبرن أنفسهن قادرات على قيادة الكون ، لا يكترثن لحدود المجتمع ، وعلى استعداد تام للسير بعيدًا للوصول إلى ما وراء أعرافه وتقاليده .»

كتاب سولاناس كان يفصّل العيوب والمشكلات في المجتمع الذكوري - والذي تقول سولاناس حرفيًا أنها مشكلات وعيوب الرجال . هذا الكتاب يقترح حلولاً عنيفة ، وربما حين نضعها بجانب الأسطر الساخرة لسويفت في كتاب *اقتراح متواضع* ، الذي يقترح أن على فقراء إيرلندا أن يبيعوا أطفالهم كطعام للأغنياء . هذا اقتراح مجنون وجذاب ، ثاقب ومبهج بشكل غريب . وينادي في أول جملة فيه بإسقاط الحكومة ، بتدمير نظام المال ، (كانت ڤاليري تتشارك مع وارهول في إيمانه بالإمكانات المحرّرة للآلة) وكانت تؤمن بوجوب تدمير الجنس الذكوري . وفي خمس وأربعين صفحة تقوم ڤاليري بسرد الطرق التي تسبب فيها الرجال في العنف ، العمل ، الملل ، التعصب ، النظم الأخلاقية ، العزلة ، الحكومة الحرب ،

وحتى الموت .

وبرغم أنه عنيف جدًا بالنسبة لزمننا الحاضر ، إلا أنه كان متقدمًا جدًا على الزمن الذي كُتب فيه ، بالنسبة للنظم السياسية والاجتماعية تحديدًا ، وقد كُتب بلغة غريبة ملتوية وممزقة ، لتنفجر في صمت ، ولترش نفسها على الصفحة . عندما كتبت سولاناس هذا الكتاب ، كانت الموجة النسوية الثانية في بدايتها . كان كتاب بيتي فريدان *السحر الأنثوي* قد نُشر سنة ١٩٦٣ . وفي سنة ١٩٦٤ كان قانون الحقوق المدنية يحتوي على تفرقة واضحة بناء على الجنس والعرق ؛ بالإضافة إلى أن أول ملجأ للنساء قد تم افتتاحه في تلك السنة . تحدثت سولاناس عن كتابها قائلة : «إنه ضد النظام بأكمله ، فكرة القانون والحكومة . هذا الكتاب وُجد ليدمّر النظام ، وليس للحصول على بعض الحقوق ضمن إطاره .»

هذا موقف من الصعب تقبّله ، ولذلك كتبت آفيتال رونيل في مقدمتها لكتاب سولاناس . «لقد اختارت سولاناس البقاء وحيدة . لم يكن لديها أتباع . لقد وصلت متأخرة جدًا أو مبكّرة جدًا للمشهد . وآفيتال ليست الوحيدة التي ترى أن كتاب سولاناس خُلق ووُجد في العزلة . وحسب ماري هارون ، الكاتبة والمخرجة لفيلم السيرة الذاتية *لقد أطلقتُ النار على آندي وارهول* : «إن كتاب سولاناس مُنتج لعقل موهوب يعمل في عزلة ، دون أي اتصال بأحد ، ودون أي ولاء للبناء الأكاديمي - ولأنه كان نصًا معزولاً ، فإنه لا يدين لأي أحد بأي شيء .» وتقول بريان فاهز ، التي كتبت سيرة ذاتية رائعة عن حياة سولاناس : «كتابها *بيان الحثالة* ، كان بارعًا ، ذكيًا ، وعنيفًا بالتأكيد ، ولكنه كان وحيدًا أيضًا . كانت الوحدة تتبع سولاناس ، مهما اتصلت ، هاجمت ، أو استفزت .»

وهذا لا يعني أن سولاناس كانت ترغب في العزلة . في الحقيقة ، العزلة كانت أحد الأشياء التي لامت سولاناس الرجال عليها : الطريقة التي كانوا يعزلون بها النساء عن بعضهن ، حين أخذوهن إلى مناطق نائية لتكوين أسر تبتلعهن وتستهلك طاقاتهن . كتاب سولاناس *بيان الحثالة* ، ليس مجرد مستند وحيد ؛ بل هو أيضًا محاولة للتعرّف على سبب العزلة وعلاجها . ويتضح حلم سولاناس العميق حين قامت بتعريف المجتمع قائلة : «مجتمع حقيقي يتكون من الأفراد - وليس من الأُسر أو الأزواج - مع احترام كامل لفرادنيّة الآخرين وخصوصيتهم ، مع التواصل والتفاعل بشكل ذهني وعاطفي - أرواح حرّة في علاقة حرّة ببعضها - مع وجود التعاون لتحقيق الغايات المشتركة» - وهذا تعريف أتفق معه تمامًا .

بعد أن انتهت ڤاليري من كتابة بيانها في بداية شهر أغسطس من سنة ١٩٦٧ ، عملت بجد في محاولة نشره . لقد قامت باستخدام آلة النسخ لإنتاج ٢٠٠٠ نسخة من الكتاب وكانت تبيعها في الشارع مقابل دولار واحد للنساء ، ودولارين للرجال.. كانت أيضًا توزّع المنشورات ، وتنشر الإعلانات والبوسترات .

وكان أحد الذين استقبلوا هذه البوسترات ، آندي وارهول . في الأول من أغسطس ، قامت ڤاليري بإرسال ثلاث نسخ من الكتاب له ، نسختان للمصنع ، ونسخة ليضعها أسفل مخدته ليلاً . لقد كانت هدية لحليف وليس لعدو . كانت ڤاليري وآندي قد تحدثا قبل أغسطس في فصل الربيع ، عندما كانت ڤاليري تحاول أن تنتج مسرحيتها . وفي ذلك الوقت تم عقد العديد من اللقاءات مع المنتجين والناشرين ، ولكن جميعهم رفضوا الفكرة تمامًا ، وأغلبهم

كان قلقًا من المحتوى الإباحي في المسرحية .

لم تأتِ ڤاليري إلى المصنع مصادفة ، بل كانت مصممة وراغبة في المجيء ، لأنها كانت تبحث عن مكبر صوت تستطيع استخدامه ، لإيصال أفكارها وأعمالها . لقد كانت تعمل بجد وصرامة شديدة . لقد كانت من نوع النساء اللواتي يتحدثن بسرعة ، وبعنف ، وكان آندي وارهول يحب ذلك ، وكان يسجل حديثها دائمًا ليستخدم بعض الأسطر التي قالتها في أفلامه اللاحقة .

كانت محادثاتهما ممتعة ومضحكة . في أحد هذه المحادثات ، سألت سولاناس : «آندي ، هل سوف تتعامل مع وظيفتك كرئيس للرجال بجديّة في كتابي : *بيان الحثالة*؟ هل تدرك أهمية هذه الوظيفة وعظمتها؟» يسألها آندي : «ما هي هذه الوظيفة؟ هل هي مهمة لهذه الدرجة؟» تجيب ڤاليري : «نعم ، إنها مهمة .»

ڤاليري : لماذا لا تحب الإجابة على الأسئلة؟

آندي : لا أملك شيئًا لأقوله . . .

ڤاليري : آندي! ألم يخبرك أحد من قبل أنك متحفّظ؟

آندي : أنا لست متحفّظًا .

ڤاليري : اشرح لي .

آندي : هذه كلمة تقليدية لقد انتهت موضتها .

ڤاليري : أنت رجل تقليدي . قد لا تُدرك هذا ، ولكنك تقليدي جدًا .

في شهر يونيو ، كانت ڤاليري قد أعطت آندي نسخة من مسرحيتها . وكان قد أبدى اهتمامًا في إنتاجها . ولكن في لحظة ما

من ذلك الصيف ، قام آندي بتغيير رأيه . وليعتذر منها قام بمنحها فرصة التمثيل في أحد أفلامه . ولكن آندي لم يكن الناشر أو المُنتِج الوحيد الذي كانت ڤاليري على اتصال معه في ذلك الصيف . وفي نهاية أغسطس كانت ڤاليري قد وقعت عقد رواية مع ناشر رخيص ، منحها ٥٠٠ دولار فقط . كان هذا الناشر يُدعى موريس غيروديياس ، صاحب دار أوليمبيا للنشر . وبعد أن جف حبر العقد ، بدأت ڤاليري بالقلق . هل كان هذا العقد يعني أنها قد باعت حقوق مسرحيتها ، وكتابها *بيان الحثالة*؟ هل ضحّت بكل ما عملت من أجله مقابل ٥٠٠ دولار؟ هل تمت سرقتها؟

كان وارهول متعاطفًا مع موقف ڤاليري وقلقها من عقد غيروديياس ، وطلب من محاميه أن ينظر لعقد ڤاليري لمساعدتها . وبعد أن اطلع المحامي على العقد ، أخبر آندي وڤاليري أنه لا يوجد أي شيء يدعو للقلق ، لأن العقد لا يشير من قريب ولا من بعيد إلى أعمال ڤاليري السابقة . ولكن ڤاليري لم تتوقف عن القلق . كانت الكلمات بالنسبة لها كل شيء . هي الوسيلة الوحيدة التي تصلها بالعالم . وكانت مصدر قوتها الوحيد ، وكانت الكلمات طريقتها المفضلة لإعادة تشكيل المجتمع بشروطها وإملاءاتها . وفكرة احتمالية خسارتها لسيطرتها وتحكمها في كلماتها كانت مخيفة جدًا بالنسبة لها . وأوصلها ذلك إلى مرحلة من جنون العظمة ، حيث أصبحت مسلّحة ومستعدة لمقاومة أي توغل أو هجوم من الخارج .

ولكن إصابة ڤاليري بجنون العظمة لا تنفي حقيقة أنها كانت مستهدفة . لم تكن ڤاليري مجنونة عندما اعتقدت أن الاضطهاد ينتشر حولها في كل مكان ، أو أن المجتمع كان مصممًا لقهر المرأة

(في سنة ١٩٦٧ ، تم نشر كتاب ڤاليري *بيان الحثالة* ، ليتزامن ذلك مصادفة مع ذهاب جو هوپر زوجة الفنان إدوارد هوپر إلى متحف ويتني وتبرعها للمتحف بأعمالها الفنية ، ليقوم المسؤولون عن المتحف بالتخلص من أعمالها وتدميرها) . وحدة وعزلة ڤاليري المتصاعدة لم تكن بسبب مرضها النفسي فقط ، ولكن أيضًا بسبب مواجهتها لحقيقة كان ينكرها المجتمع بأكمله .

وخلال السنة القادمة ، بدأت علاقة سولاناس ووارهول بالتدهور . محاولاتها لإقناعه بإنتاج مسرحيتها أو تحويل كتابها إلى فيلم أصبحت أكثر بؤسًا واضطرابًا . وتم طردها من فندق تشيلسي بسبب عدم دفعها لمستحقات الفندق ، وكانت تتنقل عبر البلاد ، دون مكان للعيش ، دون مال . وبدأت بعد ذلك بإرسال رسائل كراهية إلى آندي . لتناديه بالشخص التافه ، وتقول في إحداها : «أبي آندي ، إن تصرفت بتهذيب هل ستطلب من جونا ميكاس أن يكتب عني؟ هل ستمنحني فرصة التمثيل في أحد أفلامك الحقيرة؟ أوه ، شكرًا ، شكرًا» . وعلى عكس ما قد نتصور ، فإن آندي وارهول كان معتادًا على هذه اللهجة في الكلام .

وقاربت الأشياء على نهايتها في صيف سنة ١٩٦٨ . في نيويورك ، عندما أصبحت أكثر هوسًا وجنونًا بنفسها ، بدأت بالاتصال على منزل آندي وارهول بشكل مستمر . وفي النهاية ، توقف آندي عن الرد على مكالماتها . وفي يوم الإثنين الثالث من يونيو ، قامت ڤاليري بجلب حقيبة من منزل أحد أصدقائها ثم ذهبت لزيارة منتِجين اثنين ، لي سترازبيرغ ومارغو فيدين . كان سترازبيرغ خارج المنزل ، ولكن ڤاليري قضت أربع ساعات من النقاش المحتد مع فيدين في شقته حول مسرحيتها كي تقنعه

بإنتاجها ، وفي النهاية رفض فيدين طلبها بشكل قاطع ، ثم قامت ڤاليري بإخراج مسدس من الحقيبة . وبعد محادثة قصيرة بينهما ، قامت بالمغادرة ، وقالت له بأنها ستذهب لإطلاق النار على آندي وارهول بدلاً منه .

وصلت ڤاليري إلى المصنع بعد وقت الغداء ، وهي تحمل حقيبة بنية تحتوي على مسدسين ، ضمادة ، ودفتر العناوين الخاص بها . كان هذا المصنع الجديد : مكان لامع في الطابق السادس من المبنى . لقد تم استبدال المصنع الفضي القديم ، وتم استبدال زواره أيضًا ، ليعبر هذا عن مرحلة جديدة قد دخلها آندي وارهول بحثًا عن الربح والشهرة .

عندما وصلت ڤاليري إلى المصنع ، كان آندي في الخارج ، فقامت بانتظاره ، وكانت تصعد وتنزل باستخدام المصعد لسبع مرات على الأقل كي تتأكد أنها لم تفقده . وظهر آندي وارهول أخيرًا عن الساعة الرابعة والربع تمامًا ، ليجد ڤاليري وجيد جونسون في الخارج . قام الثلاثة بعد ذلك باستخدام المصعد . في مذكرات وارهول عن فترة الستينات في كتابه بوپيزم *POPism* ، يتذكر أن ڤاليري كانت تضع أحمر شفاه وترتدي معطفًا ثقيلاً ، رغم أن ذلك اليوم كان حارًا ، ويتذكر أيضًا أنها كانت كثيرة الحركة بشكل غريب .

في الطابق السادس ، في المصنع ، كان الجميع يعملون ، بما فيهم شريك وارهول پاول موريسي ومدير أعماله فريد هيوز . جلس آندي وتلقّى اتصالاً من ڤيڤا ، سوزان بوتوملي ، التي كانت تصبغ شعرها في صالون للتجميل ، وبينما كان آندي يتحدث على الهاتف ، قامت ڤاليري بإخراج مسدسها من نوع ٣٢ بيريتا وأطلقت

عليه رصاصتين . لم ير أحد سوى آندي من أين أتت الرصاصتان . حاول أن يختبئ أسفل المكتب ، ولكنها وقفت فوقه وأطلقت النار عليه مرة أخرى ،لتصيبه هذه المرة . نزف الدم عبر قميصه قصير الكم ،لينتشر على سلك الهاتف الأبيض . يتذكر آندي الحادثة لاحقًا ويقول : «لقد شعرت بألم شديد ، شديد جدًا ، كأن قنبلة من الكرز انفجرت داخلي .» لاحقًا ، قامت سولاناس بإطلاق النار على الناقد الفني ماريو آمايا ،لتصيبه بجرح طفيف . وكانت على وشك إطلاق النار على فريد هيوز ، ولكن باب المصعد انفتح وكان عليها أن تهرب سريعًا .

في ذلك الوقت كان وارهول متكومًا على الأرض في بحيرة من دمه . كان يقول إنه لا يستطيع التنفس . حينها أسرع بيلي نيم وانحنى فوقه ، وكان بيلي يهتز بشده ، اعتقد وارهول أن بيلي كان يضحك فبدأ بالضحك أيضًا . وقال وارهول لبيلي : «لا تضحك ، أوه ، أرجوك لا تجعلني أضحك ،» ولكن بيلي كان يبكي . الرصاصة اخترقت الرئتين ، المريء ، المرارة ، الكبد ، الأمعاء ، الطحال ، لتترك أثر خروجها في جناحه الأيمن . ثقبت الرصاصة رئتيه وكان يقاتل من أجل التنفس .

لقد استغرق الأمر فترة طويلة حتى تم إخراجه من المصنع . لم يكن المصعد يكفي لحمل النقالة لأخذه إلى المستشفى ، فاضطر الإسعاف لحمله والنزول به عبر الدرج لستة طوابق ، ليفقد وعيه في منتصف المسافة . كان على ماريو أن يدفع ١٥ دولار لسائق الإسعاف حتى يقوم بإطلاق صفارة الإنذار ليصل إلى المستشفى بأسرع وقت ممكن ، وعندما وصل وارهول إلى غرفة العمليات ، كان يبدو أن الوقت قد تأخر جدًا . وسمع وارهول وماريو الأطباء وهم

يقولون بأنه لا توجد فرصة هنا لإنقاذه . ولكن ماريو قام بالصراخ فجأة : «ألا تعرفون مَن هذا؟ إنه آندي وارهول . إنه مشهور . إنه غني . بإمكانه أن يتحمل تكاليف العملية ، لأجل الإله ، افعلوا شيئًا!»

وبعد هذا الخطاب الملهم ، قرر الجرّاحون البدء بالعملية ، ولكن عندما فتحوا صدر آندي توقف قلبه عن النبض . ورغم أنهم تمكنوا من إنعاشه مجددًا ، إلا أن وارهول كان قد مات سريريًا لمدة دقيقة ونصف ، ليخرج من الحياة بأكملها : رحلة قال عنها لاحقًا بأنه ليس متأكدًا إن كان قد عاد منها أبدًا .

**

الجميع دائمًا يُسيء فهم ڤاليري . عندما تم اعتقالها (حين قامت بتسليم نفسها إلى شرطي مرور في ميدان التايمز حينما كان آندي وارهول في غرفة العمليات) ، قالت ڤاليري للصحفيين أنهم إن أرادوا معرفة السبب الذي جعلها تُطلق النار علىٰ آندي ، فإن عليهم قراءة كتابها : *بيان الحثالة* . «سوف يخبركم بكل شيء . سوف يخبركم عن حقيقتي .» وفي النهاية لم يقرأ كتابها أحد ، وقامت الصحافة بإطلاق وصف «ممثلة» عليها . في العنوان الشهير الذي نُشر حينها «ممثلة تطلق النار على آندي وارهول .» غضبت جدًا ڤاليري من هذا التجاهل ، وطالبت بالاستماع لها ولقصتها الحقيقية : «أنا كاتبة ، ولست ممثلة .»

أصبح من الصعب جدًا على ڤاليري التحكم في قصتها ، خصوصًا عندما قالت إنها أطلقت النار على وارهول لأنه كان يملك سيطرة كبيرة على حياتها . وكان عليها أن تتعامل مع عواقب فعلتها ؛ ثلاث سنوات بين المحاكم ، المستشفيات النفسية ،

والسجون ، ولا يمكن إغفال المستشفى شهير السمعة بفظاعته وكارثيته حيث كان المجرمون المصابون باختلالات عقلية يقضون وقتهم (هناك كانت تقيم إيدي سيدغويك كمريضة في تلك الفترة) .

تحولت قضية ڤاليري إلى قضية شهيرة بين النسويات ، ولكنها رفضت تعاطف الجماعات النسوية بشكل قطعي . لم تكن تريد لأحد أن يتحدث باسمها ، أو يحاول توضيح أفكارها . ولم تتوقف عن هجومها الكلامي على آندي وارهول . كانت ترسل له العديد من رسائل التهديد والكراهية من السجون والمستشفيات . وحين تم الإفراج عنها بشكل قصير في شتاء سنة ١٩٦٨ ، قامت بالاستمرار في إجراء مكالمات التهديد والمضايقة لآندي . في مذكرات آندي يتحدث عن أنه يتذكر رده على مكالمة منها في ليلة الكريسمس ، وكاد أن يُغمى عليه حين سمع صوتها . ليقول : «لقد هددتني أنها ستفعلها مجددًا . . . أسوأ كوابيسي تحوّل لحقيقة .»

وبعدها عادت ڤاليري للسجن . وعندما خرجت منه بعد ذلك كانت أكثر هدوءاً من قبل ، لقد كانت مهزومة ، تمامًا كما هو متوقع لشخص قضى فترة طويلة في أماكن كان الاعتداء الجنسي والجسدي فيها منتشرًا ، حيث ينجو السجناء بقطعة خبز وكوب قهوة قذر طوال اليوم ، وحيث السجن الانفرادي دون إضاءة أو مكان للجلوس أو النوم .

عندما عادت ڤاليري إلى نيويورك قضت معظم وقتها في البحث عن الطعام وعن مكان للنوم . وكل من كان على معرفة بها في تلك الفترة شهد على أنها كانت مستبعدة من الجماعات النسوية ، التي مل أفرادها من عدوانية ڤاليري وسخطها . كان

الغرباء يتجنبونها في الشارع . ودائمًا ما كانت تُطرد من المقاهي ، ليس لأنها المرأة التي أطلقت النار على آندي وارهول ، بل لأنها لم تكن تكترث لكونها غريبة ، غير مرغوبة ، وحتى مشوهة .

الوحدة التي عاشتها ڤاليري سولاناس في النصف الثاني من حياتها كانت نتيجة لعوامل عدة . أكثرها وضوحًا وتكرارًا هو فقدها القدرة على الاتصال بالحقيقة المتفق عليها من غالبية المجتمع . جنون العظمة يجعل صاحبه معزولاً بشكل كامل ، بطريقته الخاصة وتشكيكه في كل من حوله ، ولكنه أيضًا يحمل معه وصمة ، كالوقت الذي قضته ڤاليري في السجن تمامًا . وبإمكان الناس أن يلحظوا هذه الوصمة ، للتعرف على ماضي صاحبها . ما أحاول قوله هنا هو أن الدائرة الوحشية التي تنمو فيها الوحدة لا تحدث في العزلة ، بل تحدث عندما يحدث التواصل بين الفرد والمجتمع ، وخلال عملية التواصل هذه بإمكان الوحدة أن تكبر وتتضخم خاصة إن كان صاحبها ناقدًا حادًا للمجتمع وظلمه .

ورغم هذا فقد كانت هنالك فترة جيدة في حياة ڤاليري في سبعينات القرن الماضي . كانت قد وقعت في حب رجل وعثرت على شقة في الشارع الثالث في نيويورك . لأكتشف لاحقًا أن بنايتها ملتصقة بالبناية التي أعيش فيها ، وأنها بالتأكيد كانت تقضي أيامها وهي تستمع إلى أجراس الساعة . كانت تعمل في مجلة نسوية ، وكانت تستمتع بالعمل والتعاون مع زملائها . كان ذلك وقتًا مستقرًا وسعيدًا بالنسبة لها ، حتى سنة ١٩٧٧ عندما نجحت في نشر كتابها *بيان الحثالة* بنفسها . كان هذا فشلاً تامًا ، موتًا محتمًا . ومن بين كل الأشياء السيئة التي حدثت لڤاليري ، كان هذا الكتاب هو السبب الذي جعلها غير قادرة على تكوين

علاقة طبيعية مع غيرها من البشر : ليس السجن ، ليس إطلاق النار ، ولكن الدليل الأخير على فشلها في التواصل مع الآخرين من خلال كلماتها .

ومنذ ذلك الحين ، أصبح جنون العظمة مسيطرًا عليها . كانت تعتقد أن أعداءها يحاولون التواصل معها عبر ملاءات سريرها . خسرت شقتها وعلاقتها ، لتصبح متشردة مرة أخرى . خوفها المستمر في سنواتها الأخيرة كان يشبه تمامًا خوفها القديم من أن كلماتها سوف تُسرق منها . وفي النهاية تمكن جنون العظمة من عزلها عن الجميع . كانت ترفض الكلام ، وكانت تكتب بطرق مشفّرة ، كانت تتمتم وتخفي كلامها ، لتتجنب ضرورة فتح فمها . وفي النهاية تركت نيويورك دفعة واحدة وذهبت إلى غرب البلاد . توفيت بسبب مرض الالتهاب الرئوي في إبريل سنة ١٩٨٨ ، في الغرفة رقم ٤٢٠ في فندق في سان فرانسيسكو . لم يُعثر على جسدها إلا بعد ثلاثة أيام ، عندما أدرك مسؤول الفندق أنها تأخرت في دفع ثمن السكن .

هذه أكثر قصص الموت عزلة . إنه موت إنسانة تعثرت وسقطت من عالم اللغة بشكل كامل ؛ وعانت من انعدام علاقات الصداقة والحب وكذلك من انعدام المحادثات البسيطة بينها وبين أفراد المجتمع الغرباء . لقد وضعت سولاناس آمالها على اللغة ، وآمنت بقدرتها على تغيير العالم . ولكنها لم تكن الوحيدة التي عانت من العزلة بسبب حادثة إطلاق النار . في المستشفى ، بعد إزالة طحاله وجزء من رئته ، شعر آندي أنه قد مات فعلاً ، وأنه كان يحتل مساحة من مساحات الحلم ، وكان يقف في أحد الأروقة بين العوالم . في اليوم الثالث ، سمع في تلفزيون المستشفى أن روبرت

كنيدي تعرّض لإطلاق نار، ليسرق هذا الخبر الاهتمام في الصحف من خبر إصابة آندي .

كان آندي مرهقًا من الاتصال الجسدي، وغير واثق حتى من أفضلية الجسد، وكان عليه أن يتعامل مع التحطّم الكارثي لجسده بسبب الحادثة . لقد تمزق بطنه إلى قطع وسوف يظل يخضع لبقية حياته لعمليات جراحية لإصلاح ما حطمته سولاناس بداخله (لقد جعله الأطباء يشعر بأن جسمه تم «إلصاقه بواسطة الصمغ»، تعبير استخدمه أيضًا لوصف شعره المستعار، والذي يدل إلى أي درجة كان وارهول يعتمد على المواد ليشعر بالاكتمال والتناغم) . لقد كان متعبًا في ألم جسدي عظيم وكان يعاني من اضطراب ما بعد الصدمة، جعله يشعر بقلق وخوف كبيرين .

قام آندي بالانسحاب نتيجة لذلك، كان يحاول الاختباء من كل شيء . في مقابلة أجريت معه بعد حادثة إطلاق النار بأسبوعين قال : «من الصعب جدًا أن أهتم . . . لا أريد أن أتدخل في حياة الآخرين . . . لا أريد أن أقترب كثيرًا من أحد . . . لا أحب لمس الأشياء . . . ولهذا السبب فإن أعمالي بعيدة جدًا عن ذاتي .»

لقد كان آندي ضعيفًا جدًا لدرجة أنه بقي في منزله لأشهر، وكانت أمه تعتني به . وعندما عاد أخيرًا إلى المصنع، كان فصل الخريف قد حان . لقد كانت عودته رائعة جدًا؛ ولكنه لم يكن يعرف ماذا سيفعل في المصنع حينها . كان يختبئ في مكتبه، لم يكن يعمل على اللوحات أو الأفلام . العمل الوحيد الذي استمر به كان استخدام آلة التسجيل، ولكن حتى هذا العمل كان مشكلة أيضًا . بعد حادثة إطلاق النار أصبح لدى آندي خوف ورعب

شديد من بقائه حول الأشخاص الذين كانت محادثاتهم ممتعة ومرغوبة بالنسبة له في الماضي . قال آندي في أحد اعترافاته بعد الحادثة : «لقد كنت أخشى أنني دون هؤلاء الأشخاص المجانين والمدمنين الذين كنت أجلس معهم في المصنع ، قد لا أكون قادرًا على الاحتفاظ بقدرتي الإبداعية . في نهاية الأمر ، لقد كان هؤلاء الأشخاص مصدر إلهامي الكامل منذ سنة ١٩٦٤ ، ولم أكن متأكدًا إن كنت سأستطيع الاستمرار دونهم .»

٤
في حُبّه

هالووين . لقد كان هذا يومًا سيئًا ، لا أعلم لماذا . عند السابعة استيقظت ، وضعت الكحل ، وارتديت فستاني المغطى بالترتر الأسود ، شربت كأسًا من البربن ثم خرجت إلى الليل ، ذهبت إلى الموكب في ويست ڤيليج . كان الجميع يرتدون أزياء الهالووين ، وكانت اليقطينات في كل مكان . كنت أعتقد أنه سيكون من المبهج وجودي وسط كل هؤلاء البشر للاحتفال ، ولكن على العكس تمامًا ، لم أشعر بالبهجة . وعندما أنظر الآن إلى صوري من تلك الليلة التي كنت أبحث فيها عن مسحة من الإحساس ، من الحدود التي تتلاشى مع الاحتفالات . كانت جميع صوري غير واضحة ؛ وتظهر دوامة من الأجسام المضيئة التي تصطدم في الفضاء . جماجم عملاقة ، أعين عملاقة ، مصابيح مضاءة ، أزياء فضية لامعة . شاحنة جاءت عبر الشارع السادس ليخرج منها عدد من وحوش الزومبي الذين كانوا يرقصون على أنغام أغنية مايكل جاكسون *ثريلر* .

طوال تلك الليلة كنت أشعر بالإرهاق من كوني مرئية أكثر من اللازم ، كنت كالإبهام الوحيد بين جموع العشاق ، والأصدقاء المرحين . وقد ندمت لأنني لم أضع قناعًا في تلك الليلة : لأتنكر بوجه قطة أو بوجه سبايدرمان . كنت أريد أن أخفي هويتي ، أن أعبر المدينة دون أن يراني أحد ؛ لست خفيّة تمامًا ، ولكن متنكّرة ، لا أريد لأحد أن يرى ألمي وقلقي ، أريد أن أتنكّر . ولكن ما هو سر

الأقنعة والوحدة؟ الإجابة البسيطة هي أنهما يوفران حماية من الكشف ، من نقمة أن تكون مرئيًا للجميع - هذه الفكرة التي تصفها مفردة *Maskenfreiheit* في اللغة الألمانية ، حريّة القناع ، الحرية التي تتحقق بارتداء القناع . رفض التدقيق هو أن تراوغ الرفض ، رغم أنك تراوغ احتمالية القبول أيضًا ، شجرة الحب . وهذا ما يجعل الأقنعة مثيرة للعواطف ، ويجعلها غريبة ، شريرة ، ومستفزة أحيانًا . فكّر في شبح الأوبرا أو في الرجل صاحب القناع الحديدي ، أو مايكل جاكسون حتى ، كان وجهه الرائع مخفيًا بحجاب جراحي أسود أو أبيض ، والذي كان يتوسل استفهامات حول ما إذا كان فريسة أم مفترسًا لتشوّهه .

الأقنعة تُضَخِّم قدرة الجلد على العمل كجدار أو حاجز ، لتعمل كعلامة للفصل ، الفرادة ، المسافة . الأقنعة تحمي أصحابها ، نعم ، ولكن الوجه المقنّع مخيف أيضًا . ماذا يختبئ خلفه؟ وحشية ، قبح؟ إننا نُعرف بوجوهنا ؛ لأنها تكشف عن نوايانا وتخون طقس عواطفنا . كل أفلام الرعب التي تحتوي على قتلة مقنّعين ، تحاول أن تولد ذلك الرعب المختبئ خلف انعدام الوجه ، عدم القدرة على الكشف ، على توليد الحوار وجهًا لوجه ، بشرًا لبشر . هذه الأفلام تقوم أيضًا بالتحدث بوضوح عن الوحدة التي تعتبرها ثقافتنا كوحش مخيف مشوه وغير إنساني . هنا ارتداء القناع يضخّم من الرفض النهائي للحالة الإنسانية ، مقدمة للأخذ بالثأر من المجتمع ، من الحشود ، من الأغلبية .

الأقنعة تتوسل أيضًا لسؤال الذات الجمعية : الخصائص المتجمّدة من الأدب والمطابقة ، لتتقلّب وتتلوّى خلفها الرغبات الحقيقية . حفاظك على درعك الخارجي ، التظاهر بأنك شخص

آخر ، عيشك في الخزانة : كل هذه التصرفات تجعلك تتحول إلى شخص يعيش بشكل خفي . ثم بإمكانك أن تستخدم الأقنعة بالتأكيد ، حين رغبتك بالقيام بعمل غير قانوني أو شرير ، وبإمكانك أيضًا أن تحيط نفسك بعدد من الأشخاص المقنّعين كما حدث تمامًا في أغنية مايكل جاكسون ، ثريلر التي أخافني الڤيديو الخاص بها كثيرًا عندما كنت طفلة .

العديد من هذه التيارات تدور حول أحد أكثر صور الأقنعة إثارة للدهشة في حياتي ، وتعود لفنان عاش في ثمانينات القرن الماضي بالقرب من شقتي في نيويورك . إنها صورة فوتوغرافية أحادية الألوان لرجل يقف عند مخرج الشارع السابع قرب محطة ميدان التايمز . يرتدي جاكيت جينز دون أكمام ، قميصًا أبيض وقناعًا ورقيًا للشاعر الفرنسي آرثور رامبو . ووراءه يبدو رجل يركض بعيدًا ، يرتدي قميصًا أبيض وبنطالاً أسود . التقطته الكاميرا وفردة حذائه في الهواء . طرفا الشارع ممتلئان بالسيارات ودور السينما . وفي الخلفية تظهر إعلانات مختلفة ، منها فوق رأس رامبو كلمة للدلالة على أن الفيلم «للبالغين فقط» .

تم التقاط الصورة سنة ١٩٧٩ ، عندما كانت تمر نيويورك بمرحلة عصيبة جدًا . رامبو يقف على مركز زلزال المدينة : يقف بالضبط في المكان الذي تم فيه اعتقال ڤاليري سولاناس قبل إحدى عشرة سنة . كان هذا الشارع جامحًا في ذلك الوقت أيضًا ، ولكن عند حلول سبعينات القرن الماضي كانت نيويورك تواجه عاصفة من الإفلاس ، وكان ميدان التايمز يعج بالعنف والجريمة ، وأصبح مكانًا مثاليًا لتواجد العاهرات ، بائعي المخدرات ، والقوّادين . أحد معارض الفن الشهيرة في نيويورك ، والذي قام إدوارد هوپر بالاحتفال فيه

الأقنعة والوحدة؟ الإجابة البسيطة هي أنهما يوفران حماية من الكشف، من نقمة أن تكون مرئيًا للجميع - هذه الفكرة التي تصفها مفردة *Maskenfreiheit* في اللغة الألمانية، حريّة القناع، الحرية التي تتحقق بارتداء القناع. رفض التدقيق هو أن تراوغ الرفض، رغم أنك تراوغ احتمالية القبول أيضًا، شجرة الحب. وهذا ما يجعل الأقنعة مثيرة للعواطف، ويجعلها غريبة، شريرة، ومستفزة أحيانًا. فكّر في شبح الأوبرا أو في الرجل صاحب القناع الحديدي، أو مايكل جاكسون حتى، كان وجهه الرائع مخفيًا بحجاب جراحي أسود أو أبيض، والذي كان يتوسل استفهامات حول ما إذا كان فريسة أم مفترسًا لتشوّهه.

الأقنعة تُضَخِّم قدرة الجلد على العمل كجدار أو حاجز، لتعمل كعلامة للفصل، الفرادة، المسافة. الأقنعة تحمي أصحابها، نعم، ولكن الوجه المقنّع مخيف أيضًا. ماذا يختبئ خلفه؟ وحشية، قبح؟ إننا نُعرف بوجوهنا؛ لأنها تكشف عن نوايانا وتخون طقس عواطفنا. كل أفلام الرعب التي تحتوي على قتلة مقنّعين، تحاول أن تولد ذلك الرعب المختبئ خلف انعدام الوجه، عدم القدرة على الكشف، على توليد الحوار وجهًا لوجه، بشرًا لبشر. هذه الأفلام تقوم أيضًا بالتحدث بوضوح عن الوحدة التي تعتبرها ثقافتنا كوحش مخيف مشوه وغير إنساني. هنا ارتداء القناع يضخّم من الرفض النهائي للحالة الإنسانية، مقدمة للأخذ بالثأر من المجتمع، من الحشود، من الأغلبية.

الأقنعة تتوسل أيضًا لسؤال الذات الجمعية: الخصائص المتجمّدة من الأدب والمطابقة، لتتقلّب وتتلوّى خلفها الرغبات الحقيقية. حفاظك على درعك الخارجي، التظاهر بأنك شخص

آخر ، عيشك في الخزانة : كل هذه التصرفات تجعلك تتحول إلى شخص يعيش بشكل خفي . ثم بإمكانك أن تستخدم الأقنعة بالتأكيد ، حين رغبتك بالقيام بعمل غير قانوني أو شرير ، وبإمكانك أيضًا أن تحيط نفسك بعدد من الأشخاص المقنّعين كما حدث تمامًا في أغنية مايكل جاكسون ، ثريلر التي أخافني الڤيديو الخاص بها كثيرًا عندما كنت طفلة .

العديد من هذه التيارات تدور حول أحد أكثر صور الأقنعة إثارة للدهشة في حياتي ، وتعود لفنان عاش في ثمانينات القرن الماضي بالقرب من شقتي في نيويورك . إنها صورة فوتوغرافية أحادية الألوان لرجل يقف عند مخرج الشارع السابع قرب محطة ميدان التايمز . يرتدي جاكيت جينز دون أكمام ، قميصًا أبيض وقناعًا ورقيًا للشاعر الفرنسي آرثور رامبو . ووراءه يبدو رجل يركض بعيدًا ، يرتدي قميصًا أبيض وبنطالاً أسود . التقطته الكاميرا وفردة حذائه في الهواء . طرفا الشارع ممتلئان بالسيارات ودور السينما . وفي الخلفية تظهر إعلانات مختلفة ، منها فوق رأس رامبو كلمة للدلالة على أن الفيلم «للبالغين فقط» .

تم التقاط الصورة سنة ١٩٧٩ ، عندما كانت تمر نيويورك بمرحلة عصيبة جدًا . رامبو يقف على مركز زلزال المدينة : يقف بالضبط في المكان الذي تم فيه اعتقال ڤاليري سولاناس قبل إحدى عشرة سنة . كان هذا الشارع جامحًا في ذلك الوقت أيضًا ، ولكن عند حلول سبعينات القرن الماضي كانت نيويورك تواجه عاصفة من الإفلاس ، وكان ميدان التايمز يعج بالعنف والجريمة ، وأصبح مكانًا مثاليًا لتواجد العاهرات ، بائعي المخدرات ، والقوّادين . أحد معارض الفن الشهيرة في نيويورك ، والذي قام إدوارد هوپر بالاحتفال فيه

بأحد أهم أعماله في السابق، تحوّل في تلك الفترة إلى دار لعرض الأفلام الإباحية. أين سيجد رامبو مكانًا أفضل من هذا؟ رامبو الذي تجذبه الجريمة والقذارة، والذي قام بإهدار موهبته بكل حرية وسرعة، ليحترق عبر باريس القرن التاسع عشر كمذّنب. يبدو وجه رامبو الورقي وكأنه في موطنه، دون تعابير، والمزاريب أسفل قدميه. وفي صور أخرى من هذه المجموعة، والتي تحمل عنوان *رامبو في نيويورك*. يأخذ رامبو حقنة هيروين، يركب المترو، يستمني في سريره، يتناول عشاءه، يسير قرب أرصفة نهر هدسون المحطمة، يتوق إلى حضن قرب حائط كُتبت عليه عبارة: *صمت مارسيل دوشامپ مبالَغ فيٍ تقديره*.

مهما كان الحشد الذي يسير خلاله رامبو، إلا أنه دائمًا ما يكون وحيدًا؛ دائمًا ما يبدو مختلفًا عمن حوله. أحيانًا يبحث عن الجنس، أو عن بيع نفسه. وأحيانًا نجده مع رفاقه، مثل تلك الصورة التي يقف فيها مع رجلين متشردين، يضحكان ويضعان ذراعيهما حول أكتاف بعضهما، أحدهما يحمل مسدس لعبة، وحاوية للقمامة تحترق تحت أقدامهما. يبدو الجميع في الصورة متشابهين، إلا أن قناعه يجعله منفصلاً عنهم: عابرًا، رحّالة، لا يستطيع أو لا يريد أن يكشف عن وجهه الحقيقي.

مجموعة صور رامبو الفوتوغرافية تم تصويرها، والعمل عليها بواسطة ديڤيد ووناروڤيتش، الفتى المجهول تمامًا والذي يبلغ من العمر أربعة وعشرين عامًا والذي سيصبح خلال السنوات القادمة أحد أبرز نجوم المشهد الفني في نيويورك رفقة جان ميشال باسكيات، كيث هارنغ، نان غولدن وكيكي سميث. أعمال ووناروڤيتش تنوعت بين كونها لوحات، صور فوتوغرافية،

موسيقى، أفلام، كتب وحتى عروض حية، لتعالج عدة ثيمات من أبرزها استكشاف الاتصال الإنساني والوحدة، وكيف بإمكان الأفراد النجاة في مجتمع مضاد لهم، في مجتمع يريد لهم الموت. تصب أعمال وونناروڤيتش في صالح التنوّع، لعلمه التام بأن المجتمع المتطابق بإمكانه أن يكون وحيدًا جدًا بالنسبة للبعض.

غالبًا ما يتم الاعتقاد بأن مجموعة صور رامبو هي عبارة عن بورتريهات لوونناروڤيتش، ولكن وونناروڤيتش كان يبقى دائمًا خلف الكاميرا لالتقاط الصورة، وكان يستعين بعدد من الأصدقاء وحتى العشّاق للقيام بدور رامبو وارتداء القناع. ورغم هذا فإن عمله شخصي بشكل عميق ومعقد جدًا. كان رمز رامبو يعمل كوسيط للفنان، ليتم إقحامه في أماكن مهمة بالنسبة لوونناروڤيتش، أماكن تملك قوة وسيطرة عليه. في أحد مقابلاته لاحقًا تحدث وونناروڤيتش عن مشروع صور رامبو، وعن بداياته قائلاً: «لقد كنت أجد نفسي بشكل دوري في مواقف جعلتني أشعر باليأس، وفي تلك المواقف، شعرت بأنني بحاجة للقيام ببعض الأشياء... وتمكنت من إحضار رامبو معي عبر خط سيرتي الذاتية المتعلق بالماضي الذي عشته والأماكن التي كنت أتجول فيها عندما كنت طفلاً، وظلت تلك الأماكن تلاحقني أينما ذهبت.»

لم يكن وونناروڤيتش يمزح بشأن المواقف البائسة. كان العنف متواجدًا في طفولته كالنار، ليبقي بأثره الكبير على حياته وشخصيته. إن قصة حياة وونناروڤيتش هي قصة متعلقة بالأقنعة بشكل قاطع: لماذا قد تحتاج إلى قناع، لماذا قد تشك في القناع، لماذا الأقنعة مهمة للنجاة؛ لماذا الأقنعة سامة أيضًا، لماذا قد تكون غير قابلة للاحتمال أحيانًا.

لقد وُلد ووناروڤيتش في الرابع عشر من سبتمبر سنة ١٩٥٤ في نيوجيرسي . لم تكن ذاكرته الأولى متعلقة بالبشر أبدًا ، بل كانت متعلقة بسرطان حدوة حصان كان يزحف على الرمل ، هذا المشهد الذي يشبه مشاهد أفلامه الحالمة والمتداخلة التي عمل عليها لاحقًا . كانت أمه شابة ، وكان والده تاجرًا يعمل في السفن ونقل البضائع ، سكّيرًا سريع الغضب . مر زواج والد ووالدة ديڤيد بالعديد من المشاكل منذ البداية ، وعندما كان عمر ديڤيد سنتين انفصل والداه . ومكث ديڤيد مع أخيه وأخته لفترة في مأوى ، حيث تعرضوا جميعًا للعنف الجسدي : تم ضربهم ؛ وتم إرغامهم على الوقوف لفترات طويلة ؛ وكذلك إيقاظهم في منتصف الليل للاستحمام بالماء البارد . تمكنت أم ديڤيد من استرداد أطفالها ، ولكن عندما كان ديڤيد في عمر الرابعة قام والده باختطافه مع إخوته ، ليضعهم في مزرعة دواجن ، ثم ليأخذهم للعيش مع زوجته الجديدة في ضواحي نيوجيرسي ، حيث كان العنف الجسدي والنفسي ضد النساء ، المثليين والأطفال منتشرًا بشكل كبير جدًا .

كتب ووناروڤيتش في مذكراته التي تحمل عنوان *قرب السكاكين* ، «لم يكن من المسموح لنا الضحك ، أو التعبير عن الملل ، أو البكاء ، أو اللعب ، أو الاكتشاف ، أو القيام بأية أنشطة بإمكانها أن تجعلنا نتعلم وننمو بشكل مستقل .» كان والد ديڤيد يذهب للإبحار لعدة أسابيع ، ولكنه عندما يعود إلى المنزل كان يثير الرعب في قلوب أطفاله . كان ديڤيد يتعرض للضرب بالسوط وقطع الخشب ، وذات مرة رأى أخته وهي تتعرض للصفع على الرصيف حتى خرج سائل بني من أذنها ، بينما كان الجيران ينسقون حدائقهم ويجزون عشبهم .

كان الخوف مسيطرًا على كل شيء . يتذكر ديڤيد عندما تُرك هو وإخوته في مركز التسوق قبل الكريسمس ، ليعودوا مشيًا إلى المنزل ويقطعوا عدة أميال في الثلج ومعهم سلحفتان في عبوة كرتونية لوضع الطعام . كان ديڤيد يقضي أيامًا يختبئ فيها في الغابة ، يبحث عن الحشرات والثعابين ، دون أن يمل أبدًا ، حتى عندما أصبح رجلاً بالغًا .

وفي منتصف ستينات القرن الماضي تم إرساله إلى مدرسة كاثوليكية ، وأصبح والده في تلك الفترة أكثر قسوة وظلمًا ، لدرجة أنه قام بقتل أرنب ديڤيد وطبخه . كان ديڤيد يحلم بالكثير من الكوابيس وقتها ، لتمتلئ لياليه بالأمواج العاتية والأعاصير . وفي الستينات أيضًا تمكن ديڤيد وإخوته من العثور على والدتهم بواسطة بحثهم عن اسمها في سجل هاتف مانهاتن : دولوريس ڤوينا . تسلل الأطفال لزيارة والدتهم ، والتقوا بها في متحف الفن الحديث . وهناك بينما كان يسير عبر المعارض واللوحات الفنية ، قرر ديڤيد أنه سيصبح فنانًا . واستمرت الزيارات واللقاءات بعد ذلك ، وفجأة قرر والد ديڤيد أنه لا يريد أطفاله ، ليلقي بهم على والدتهم . من المفترض أن يكون هذا الأمر مريحًا للأم ولأطفالها ، ولكن شقتها كانت صغيرة جدًا ، ولم تكن معتادة على ممارسة دور الأم ، خاصة لهؤلاء الأطفال الذين قد مروا بالكثير من المآسي . لم تكن تحب حتى أن ينادوا عليها «أمي» ، ورغم أنها كانت دافئة معهم ومتعاطفة في البداية ، إلا أنه اتضح فيما بعد أنها متلاعبة ، مجنونة ، وغير مستقرّة .

مدينة نيويورك : رائحة غائط الكلاب والنفايات المتعفّنة . فئران في السينما تأكل الفشار الذي تحمله في يدك . كان الجنس

في كل مكان . وحاول الرجال دائمًا التحرش بديڤيد ، وعرض المال عليه . وقد رأى ديڤيد في الحلم ذات مرة أنه كان دون ملابس في النهر ، وبعد ذلك قام ديڤيد بالموافقة على عرض رجل ما ، ليذهب معه إلى شقته في سنترال پارك ، وأصر على أن يذهب كل منهم في باص مختلف . وقام ديڤيد لاحقًا بممارسة الجنس مع ابن صديقة والدته ، ثم فكّر بقتله ، لشدة خوفه من أن تكتشف عائلته ما حدث ، وتوقّعه أن تقوم أمه بنفيه ، حيث سوف يتم تعريضه للصعق الكهربائي حتى يتوب عن فعلته . هل يمكن للآخرين رؤية العار على ملامح وجهه؟ لم يكن هذا وقتًا جيدًا لأن تكتشف فيه أنك مثلي جنسيًا ، سنة أو سنتين قبل أن تقوم ثورات ستون ووال للمطالبة بالحريات الجنسية . ذهب ديڤيد إلى المكتبة العامة ليقرأ عن معنى كلمة شاذ . كانت المعلومات محدودة ، محرّفة ، ومثيرة لليأس ؛ مجموعة من الانتقالات التي تحرّض على إيذاء النفس والانتحار .

عندما وصل إلى سن الخامسة عشرة ، كان يقضي أغلب وقته في ميدان التايمز . لقد أحبّ حيوية المكان ، برغم أنه كان غالبًا ما يتعرض للإيذاء أو السرقة هناك . كانت هذه هي ضربات مدينة نيويورك ، إهانة أضواء النيون واللوحات الكهربائية ، الحشود العكرة للبشر ، مكوّنة من عناصر مختلفة : بحّارة ، سوّاح ، أفراد شرطة ، عاهرات ، محتالون وبائعو المخدرات . كان ديڤيد يسير بين الحشود ، مندهشًا ، هذا الفتى النحيل بأسنانه الكبيرة ونظاراته ، أضلاعه بارزة من شدة نحله . كان ديڤيد يحب الرسم ، ويحب الذهاب إلى السينما ، والذهاب إلى متحف التاريخ الطبيعي ؛ الرائحة الترابيّة ، الممرات الطويلة الفارغة .

كان ديڤيد يملك عادة طريفة تتمثل في تعلّقه بأصابعه من نافذة غرفته، ليقوم بتعليق وزنه بأكمله أعلى بناية تتكون من سبعة أدوار. ليقوم باختبار إمكانات جسده، ربما، أو ربما كان يضع نفسه في مواجهة الخطر كي يتمكن من التعامل مع المشاعر السيئة، عن طريق تعريض نفسه لسلسة من الصدمات، «أختبر أختبر أختبر كيف بإمكاني التحكم في قدرتي على التحكم بالقوة التي أملكها». كان يفكر في الانتحار معظم الوقت، بالانتحار وسرقة الثعابين من متاجر الحيوانات، ليقوم بتحريرها في الحدائق. كان أحيانًا يركب الباص باتجاه نيوجيرسي ثم يقوم بالسير إلى البحيرات دون خلع ملابسه، وهذه هي الفرصة الوحيدة له لغسل بنطاله (قال لاحقًا أن بنطاله كان متسخًا جدًا لدرجة أنه يستطيع رؤية انعكاس وجهه عليه). كان ديڤيد يراقب ويشعر بكل ما حوله، كل التراكيب المعمارية – المدارس، المنازل، العائلات – وهي تتحطم وتسقط.

وعندما بلغ ديڤيد السابعة عشرة، إما أنه قد هرب أو أن أمه طردته من شقتها. وكانت أمه قد طردت أخاه وأخته أيضًا. أصبح ديڤيد وحيدًا الآن، كان يسقط بشكل حر من المجتمع، يسقط ليتحطم، مثلما سقطت ڤاليري سولاناس قبله، إلى عالم محفوف بالمخاطر.

وهكذا تحوّل ديڤيد في حياته في الشارع إلى هيكل عظمي متحرّك، ينتظر رحمة أي شخص متوحش مخيف. لقد كان يعاني من سوء التغذية لدرجة أن الدم كان ينزف من فمه في كل مرة يدخن فيها سيجارة. وفي كتاب السيرة الذاتية *نيران في المعدة* لسينثيا كار نجد توثيقًا لحياة ديڤيد، هنالك قصة انتهت بديڤيد وهو

في المستشفى وحيدًا، ليعاني من أسنانه المتعفّنة، بعد أن توسّل إلى أمه كي تقرضه بطاقة التأمين الصحي الخاصة بها، فقامت بمنحه إياها وأخبرته بأن يعيدها ويدفعها أسفل الباب لأنها سوف تذهب في إجازة إلى بربادوس.

لم يكن يحظى ديڤيد بساعات نوم كافية أبدًا في تلك الأيام. كان يقضي بعض الليالي على سطح منزل ما، ليزحف قرب فتحات التدفئة، ليستيقظ في الصباح وقد غطاه الدخان، عيناه، فمه، وأنفه ممتلئ بغبار أسود خانق. الفتى ذاته، الذي كان يكتب في مذكراته عن خوفه من النوم وحيدًا قبل عدة أشهر، أصبح الآن يسرق الملابس، يسرق الزواحف من متاجر الحيوانات. ينام في بيوت المدمنين، أو قرب نهر هدسن، ليذهب مع من يجدهم هناك إلى البيوت المهجورة لينام في غرفها أو في سيارات الخردة. وأحيانًا تتم سرقته أو اغتصابه بواسطة الرجال الذين يعرضون عليه المال، ولكنه كان يلتقي أحيانًا بأشخاص كانوا يحسنون معاملته، خاصة محام يدعى سِد، والذي اعتاد على أخذه إلى منزله لإطعامه، ومعاملته كإنسان يستحق الرحمة والمحبة.

وفي سنة ١٩٧٣، تمكن ديڤيد أخيرًا من ترك الشوارع. عرضت عليه أخته البقاء معها في شقتها، وببطء تمكن من العودة لممارسة حياة طبيعية: حصل على سقف فوق رأسه، ولكن حصوله على مصدر دخل كان أمرًا صعبًا بالنسبة لفتى مثله. وقد كتب عنه صديقه توم راوفينبارت في مقاله الذي نُشر في كتاب *رامبو في نيويورك*، وقال بأنه عندما التقى بديڤيد لأول مرة لم يكن يملك سريرًا ولم يكن لديه سوى قهوته وسجائره. يقول توم: «لقد فعلت كل ما بوسعي لتغيير ذلك، ولكن ديڤيد كان منعزلاً جدًا. وبالرغم

من معرفته بالعديد من الناس ، إلا أنه كان يفضل أن يتصل معهم على مستوى شخصي . وكان كلٌ منّا يعرف نسخة مختلفة من ديڤيد .»

لا يستطيع أي إنسان أن ينجو من طفولة قاسية كالتي مر بها ديڤيد دون أثقال ، دون إحساس بسُمّ يجري في حياته ، والذي كان يجب أن يتم نقله أو التخلص منه بطريقة أو بأخرى . في البداية كانت تركة العنف والنبذ ، الإحساس بعدم القيمة بالعيب والغضب ، الإحساس بالاختلاف ، وعدم الصلاحية الذي يلاحق ديڤيد . وبالإضافة إلى ذلك كان هنالك العار الذي يلاحق ديڤيد لبقائه في الشارع لفترة طويلة ، قلقه من أن يعرف الآخرون أنه كان محتالاً ، ومن حكمهم عليه . لقد وجد ديڤيد نفسه يعاني من عدم قدرته على الكلام في بداية عشريناته ، لم يكن يستطيع أن يدرك بشكل لفظي التجارب المريرة التي عاشها . «لم أكن أستطيع الحديث عن الأشياء التي مررت بها لأي أحد من هؤلاء الأشخاص الذين ألتقي بهم في الحفلات ،» هكذا أخبر صديقه في محادثة مسجلة بعد سنوات . «إحساسي بثقل هذه التجارب على كتفي ، لأنظر إلى الأشخاص من حولي وأكتشف أنه لا يوجد أي إطار مشترك بيننا قد يجعلهم يتفهمون ما أتحدث عنه .» وفي كتاب *قرب السكاكين* ، يقول : «بالكاد أستطيع التحدث عندما أكون برفقة الآخرين . لم أتمكن من العثور على أي لحظة في العمل ، في الحفلات ، أو في أي اجتماع ، لتكون مناسبة لحديثي عن التجارب التي مررت بها .»

هذا الإحساس بالانفصال ، بالعزلة القاسية بسبب ماضيه ، كانت تتكثف بسبب قلقه القديم من هويته الجنسية . لقد تعذّب

ديڤيد كثيرًا ، عندما كان يكبر في عالم يعتبر رغباته مقرفة ، مأساوية ، منحرفة ، ومختلّة . واعترف لاحقًا بمثليّته في سان فرانسيسكو في منتصف السبعينات ، عندما كان في مهمة عمل سريعة ترَك فيها مانهاتن . ليعيش بشكل علني كرجل مثلي لأول مرة ، وليشعر بالسعادة ، الحرية ، والصحة . ولكنه في الوقت نفسه شعر بثقل الكراهية التي تم توجيهها ضده ، الكره المنتشر له في كل مكان .

في *قرب السكاكين* ، يتذكر كيف كان شعوره عند استماعه للأطفال الآخرين وهم ينادون بعضهم «شاذ!» وكيف كان صدى هذه الكلمة «يتردد في حذائي ، تلك العزلة الآنيّة ، ذلك الجدار الزجاجي الذي لم يكن يراه أحد سواي .» عندما قرأت هذه الجملة ، أدركت إلى أي درجة يشبه هذا المشهد حياتي ؛ لقد تذكرت إحساسي بالعزلة والاختلاف . الإفراط في تناول الكحول ، الخوف من المثليين ، حياة القرى ، الكنيسة الكاثوليكية . رحيل الأشخاص ، شربهم المبالغ فيه ، فقدهم للسيطرة . لا أدعي أنني مررت بعنف مماثل لما مر به ديڤيد في حياته ، ولكني كنت أعرف شعور الخوف ، شعور المشي عبر مشاهد مخيفة وفوضوية كهذه ؛ التأقلم القسري على عيش حياة مليئة بالخوف والغضب . كانت أمي مثليّة ، ولم تعلن عن ذلك أبدًا . وفي ثمانينات القرن الماضي اكتشف أهل القرية أمرها وكان عليها الرحيل والهرب بعيدًا ، وبسبب هذا عشت أغلب حياتي أنتقل من منزل إلى آخر دون أم . كانت تلك فترة القانون رقم ٢٨ في بريطانيا ، وهو القانون الذي كان يحارب المثلية والحريات الجنسية في بريطانيا . وكنت أشعر بعزلة كبيرة في المدرسة بسبب الطريقة العدائية التي كان ينظر بها الجميع

للعائلات المثلية . وعندما قرأت هذه الجملة في كتاب قرب السكاكين ديڤيد تذكرت شعوري بالغثيان الذي أصابني كلّما تحدث الأطفال الآخرون في مدرستي عن المثليين بشكل عدائي وغبي ، ليساهم هذا في مضاعفة شعوري بأنني غريبة ولا أنتمي لهذا المكان . ولم يكن هذا يخص والدتي فقط . بإمكاني تذكر نفسي حينها ، لقد كنتُ نحيلة وشاحبة ، أرتدي ملابسي بطريقة تشبه الأولاد ، غير قادرة تمامًا على التعامل مع المطالبات الاجتماعية باعتباري طالبة في مدرسة للفتيات . لو كنت أي شيء ، فأظنني كنت صبيًا مثليًا ؛ في مكان خاطئ ، في جسد خاطئ ، في حياة خاطئة .

لاحقًا ، بعد أن أنهيت المدرسة ، توقفت تمامًا وأصبحت أنام في غرفة للمدمنين ، وكانت الحديقة الخلفية مليئة بالنفايات . لماذا كنت أضع نفسي في هذه الأماكن الخطرة؟ لأنني أشعر بشكل جذري أنني لا قيمة لي . وكيف بإمكاني أن أتخلص من هذا العبء ، كيف بإمكاني أن أطالب بحقي في الاختلاف؟ إحدى أهم ذكريات ديڤيد من طفولته هو أنه كان يصل إلى مرحلة هائلة من الغضب لدرجة الاختناق ليسير مع صديقه على طول جزيرة مانهاتن ، ويقوم بتحطيم زجاج كل كابينة هاتف يجدها في طريقه . بإمكانك أحيانًا أن تغيّر الفضاء النفسي ، المشهد الطبيعي للعواطف ، عن طريق القيام بأفعال مؤثرة في العالم المادي . أفترض أن هذا هو معنى الفن ، بالتأكيد الفن الذي يقترب من السحر والذي سيقوم ديڤيد بإنتاجه ، عندما كان يتجه بشكل متصاعد من التحطيم إلى الخلق .

وهذا هو السياق الذي ظهر منه رامبو ، لأنه كان يعاني من

مشكلات شبيهة بمشكلات ديڤيد . بدأ ديڤيد بالتقاط صور سلسلة رامبو في صيف سنة ١٩٧٩ باستخدام كاميرا ٣٥ م كان قد استعارها من صديقه . كان ديڤيد قد قام بعدة تجارب من قبل لالتقاط صور تكون شاهدة على العالم الذي عاش فيه حينها ، وعلى التجارب التي لم يتمكن من التحدث عنها أمام الآخرين . بدأ بفهم أن الفن قد يكون طريقة لكي يصبح شاهدًا ، لكي يكشف الأشياء التي طالما شعر بأنه يريد إخفاءها . كان يريد أن يلتقط الصور التي تخبر بالحقيقة ، لتحكي عن الأشخاص الذين تجاهلهم التاريخ أو تم استبعادهم من السجلات المدوّنة والمصورة .

كان هنالك شيء خارق جدًا بشأن استخدام ديڤيد لقناع رامبو . هل كان بإمكان ديڤيد أن يدخل إلى رمز رامبو (كما قال لاحقًا في مذكراته : «أردتُ أن أخلق أسطورة بإمكاني أن أتحوّل إليها يومًا ما») ، أو بإمكانه أن يستخدمه كطريقة لحماية الفتى الصغير الضعيف الذي كان يمثله في الماضي؟ من الصعب تخيّل صورته عن رامبو وهي تتعرض للاغتصاب أو تُجبر على فعل أي شيء دون رغبة منها .

وفي كل الأحوال ، لقد كان ديڤيد يستخدم الكاميرا ليضيء عالمًا تحت الأرض ، ليصب الضوء في أماكن خفيّة من المدينة ، في الأنفاق المليئة بالعدوانية ، في الأماكن التي يعاني فيها الأطفال للحصول على دولار أو على وجبة . التقاط الصور هو فعل امتلاك ، طريقة لجعل شيء ما مرئيًا بينما يتم تثبيته في مكانه ، محاصرته في الوقت . ولكن أي من مزاجات هذه الصور يصل إلينا من وجه رامبو عديم التعابير؟ يبدو لي أن هذه الصور تشهد على تجربة الإحساس بالاختلاف ، النبذ ، عدم القدرة على الاعتراف بالمشاعر

الحقيقية : الشعور بالقيد ، وبالحرية أيضًا في القناع .

وكلما تأملت هذه الصور أكثر ، كلما تأكدت أنها تدل على محاولة ديڤيد للاكتشاف («وجدت نفسي أسيرًا في الشوارع وحيدًا معظم الوقت ، كنت أعود للمنزل وحيدًا ، لأسقط أخيرًا في حالة من انعدام التواصل ، كل هذا بسبب رغبتي في الحفاظ على إحساسي الخاص تجاه الحياة») . تعبّر هذه الصور عن العزلة ، عن نزاع بين الرغبة في التواصل والخروج من سجن الذات ، وبين الاختباء والهرب بعيدًا والتلاشي . هنالك حزن متعلق بهذه الصور ، برغم الصلابة التي تُظهرها ، الإلماحات الجنسية ؛ وهذا سؤال لم تتم الإجابة عنه بعد . وكما تحدث توم راوفينبارت عن هذا في مقاله في مقدمة كتاب *رامبو* : «رغم أن قناع رامبو يقدّم وجهًا فارغًا لا يتغيّر ، إلا أنه يبدو وكأنه يراقب ويمتص المشاهد والتجارب باستمرار . ولكنه يبقى وحيدًا .»

**

سافرتُ إلى إنجلترا لفترة مؤقتة ، وعندما عدت إلى نيويورك بدأت بالإطلاع على أرشيف ووناروڤيتش في مكتبة فيلز ، والتي تقع في جامعة نيويورك ، مقابل مرسم هوپر القديم في ميدان واشنطن . كانت تمامًا المسافة المناسبة للمشي على الأقدام ، وكنت آخذ طرقًا مختلفة للمشي كل يوم . وعند وصولي للمكتبة قمت بإظهار بطاقة الدخول ، ثم ركبت المصعد لأصل إلى الدور الثالث ، لأضع أقلامي التي لا يُسمح لي بأخذها في الخزانة ولأستعير قلم رصاص كي أتمكن من تعبئة نموذج الطلب . السلسلة ١ ، مجلدات . السلسلة ٨ ، ملفات صوتية . السلسلة ٩ ، صور فوتوغرافية . السلسلة ١٣ ، ممتلكات . وفي كل أسبوع كنت أقضي وقتي

بتفحص وقراءة هذه المجموعات، وكنت أقوم بفتح العديد من الصناديق التي تحتوي على أقنعة هالووين وألعاب مختلفة كان ديڤيد يحبها . راعي بقر أحمر بلاستيكي . سيارة إسعاف صغيرة . لعبة على شكل شخصية شريرة، فرانكنشتاين . كنت أقرأ مذكراته، وكنت أتفحص قوائمه ووصفات طبخه، وكنت أشاهد أشرطة ڤيديو قديمة له في رحلاته الصيفية : ديڤيد يسبح في البحيرة، ليخفي رأسه أسفل سطح الماء بينما كان الضوء ينكسر على صدره .

وفي المساءات كنت أذهب إلى المنزل سيرًا على الأقدام، لأمر قرب كنيسة غريس في برودواي، ورأسي ممتلئ بالصور، بسبب إطالتي للنظر عبر الزجاج في عقل شخص آخر . لقد قضى ووناروڤيتش فترة طويلة من حياته وهو يحاول الهرب من العزلة بطريقة أو بأخرى، كان يريد الهرب من سجن نفسه . ولتحقيق ذلك قام بفعل أمرين، أو قام بأخذ طريقين فيزيائيين خطرين . الفن والجنس : فعل خلق الصور وفعل ممارسة الحب . الجنس ينتشر في كل أعمال ديڤيد الفنيّة، ليصبح أحد القوى المحرّكة لحياته . لقد كان الجنس مركزيًا بين عدة أشياء شعر ديڤيد بالرغبة في الكتابة عنها، ليتمكن من التخلّص من الصمت الذي كان ضحية له عندما كان طفلاً . وفي الوقت نفسه كان فعل الجنس أفضل طريقة تمكنه من الخروج للوصول إلى أبعد من ذاته، للتعبير عن مشاعره، عبر اللغة السريّة المحرمة للجسد . كما سمح له الفن بالتواصل والتعبير عن تجاربه، ليعكس مفعول الصمت الذي كاد أن يتسبب في شلله .

وخلال نهاية سبعينات القرن الماضي، وفي بداية الثمانينات،

في الفترة ذاتها التي كان يُنتج فيها صور رامبو، كان ديڤيد يبحث عن الجنس العشوائي – مع الغرباء – ولطالما أطلق عليه اسم ممارسة الحب. تقريبًا كان ديڤيد يذهب كل ليلة مشيًا إلى بروكلين أو إلى الجهة الغربية المهجورة عند أرصفة تشيلسي، ذلك المكان الذي أسر مخيلته الفنية والإيروتيكية لسنوات طويلة. كانت الأرصفة تمتد على امتداد نهر هدسن من شارع كريستوفر إلى الشارع الرابع عشر. وبعد أن تم نقل الخطوط التجارية إلى بروكلين ونيوجيرسي، تم إغلاق أغلب أرصفة تشيلسي، وتعرضت ثلاثة منها للدمار بسبب الحريق. وفي منتصف السبعينات، لم تكن مدينة نيويورك تستطيع تحمل تكاليف تأمين هذه البنايات المتهالكة أو حتى تدميرها. وكان بعضها مسكنًا للمتشردين، والذين قاموا ببناء مخيماتهم داخل هذه المباني. لقد كان المكان عبارة عن مشهد للفناء، للخراب الذي طالبت به مجموعة منشقة متسلطة من المتشردين. كان ديڤيد قد كتب عما قد رآه هناك بمزيج فريد من العطف والقسوة. كان المكان عبارة عن مستودع خارجي، مليء بالبول والقذارة، وهناك كانت جرائم القتل تحدث بشكل متكرر. ولكن في الوقت نفسه كان هذا المكان عالمًا بلا حدود، حيث بإمكان أي شخص أن يعبّر عن ذاته دون أن يواجهه أحد بكراهية أو إقصاء. في مذكراته يصف ديڤيد ذهابه إلى متحف الفنون الجميلة عند حلول الليل أو عند حدوث عاصفة في الخارج. كانت صالات المتحف واسعة كصالات كرة القدم، وكانت الجدران متضررة بسبب النيران، مليئة بالثقوب، لدرجة أنه بإمكانك ملاحظة جريان النهر في الخارج إن نظرت عبر هذه الثقوب. اعتاد ديڤيد أن يجلس على الأرصفة ويترك قدميه لتتأرجحان على نهر هدسن، كان يشاهد المطر وهو يهطل، وكان

يشاهد كوب ماكسويل العملاق للقهوة وهو يقطر بأضواء النيون على ساحل جيرسي . كتب ديڤيد : «بسيط جدًا ، منظر الليل في غرفة مليئة بالغرباء ، متاهة الممرات تشبه الأفلام ، تكسّر الأجساد من الظلام إلى الضوء ، أصوات محركات الطيارات وهي تقترب .»

الطبيعة العلنيّة لكل ما حدث في هذه الأرصفة كان مضادًا سميًا لكل ما يتعلق بالإحساس بالعار . كان ديڤيد يحاول أن يمنح الآخرين درجة من الخصوصية ، ولكن كل ما حدث هناك كان يتأرجح بين استراق النظر وبين الاستعراض ، وكان هذا جزءاً مهمًا من المتعة التعددية للمكان . وفي الوقت ذاته لقد ألهمه هذا المكان للتسجيل والتدوين ، ليبدو الأمر وكأنه يوتوبيا عابرة ومؤقتة . كان يلتقط الصور ، آلة تصويره قرب حوضه ، وكان يحمل معه موسًا في حالة تعرضه لأي هجوم .

الفن والجنس ، شيئان مرتبطان ببعضهما . كان ديڤيد أحيانًا يأخذ علبة بخاخ ملون ويقوم بخربشة مشاهد غريبة من مخيلته على الحائط ، مثل العبارة الشهيرة : «صمت مارسيل دوشامب مبالغ في تقديره» : لقد قام ديڤيد بكتابة هذه العبارة . ولم يكن ديڤيد الشخص الوحيد الذي وجد الإلهام في هذا المكان . كان الفنانون يأتون إلى هذا المكان على مدار عقد كامل ، تجذبهم الغرف الكثيرة ، والحرية التي يجدونها للعمل دون مراقبة أو سلطة . في بداية سبعينات القرن الماضي ، كان هنالك مجموعة من الأحداث الطليعية تم توثيقها بصور بيضاء وسوداء جميلة . وخلال هذه الفترة قام عدد من المصورين المعروفين بتوثيق ما حدث هناك مثل ألڤين بالتروپ ، فرانك هانلون ، ليونارد فينك ، آلين تانينباوم ، ستانلي ستيلار وآرثر تريس ، وكذلك أيضًا پيتر هوجار ، الرجل الذي سوف

يصبح أهم شخصية في حياة ديڤيد لاحقًا . باستخدام كاميراتهم ، تمكن هؤلاء المصورين من التقاط صور الغرباء ؛ والغرف بنوافذها المحطمة . وقام بعض الفنانين بالمجيء للرسم . خاصة قرب الرصيف رقم ٤٦ ، ليقوموا باكتشاف هذه المتاهة القذرة ، وهناك التقى ديڤيد بفنان الغرافيتي تاڤا ، والذي كان يعمل على أحد أعماله العملاقة . وهكذا استمر العديد من الفنانين بالظهور في حياة ديڤيد .

**

عند قراءتي لمذكرات ديڤيد شعرت وكأنني كنت أصعد للتنفس بعد بقائي لمدة طويلة تحت الماء . لا يوجد هناك بديل للمسة العطف ، ولا يوجد بديل للحب ، ولكن القراءة عن التزام شخص آخر للاكتشاف وللاعتراف برغباته كان أمرًا مؤثرًا جدًا لدرجة أنني وجدت نفسي أرتعش أحيانًا وأنا أقرأ كلمات ديڤيد . في ذلك الشتاء ، أصبحت لتلك الأرصفة حياة أخرى في ذهني . بدأت بالاطلاع على كل المذكرات التي تتحدث عن تلك الفترة ، الحرية والإبداع الذي كان يتفجر من تلك البقعة . كانت تلك الأرصفة تبدو وكأنها المكان المثالي لشخص يعاني من عدم قدرته على التواصل مع الآخرين ، وبهذه الطريقة كانت الأرصفة تجمع ميزة الخصوصية ، مع ميزة التعبير الذاتي والقدرة على الوصول إلى الآخرين ، للعثور على جسد ، على لمسة عطف ، على الانتباه . إنها نسخة يوتوپية أكثر فوضوية وجاذبية من المدينة ، ولكنها بالتأكيد تجربة غير محسوبة وغير قابلة للتوقع .

لقد كنت أعرف أن هذا مثالي ، وأنه ليس إلا النصف الأول من الحقيقة . لقد قرأت العديد من التقارير التي تتحدث عن خطورة الأرصفة في تلك الفترة ، وكيف يمكن لها أن تكون بيئة

رافضة وقاسية إن لم تكن تعرف شفرة الدخول إليها ، دون الحديث عن الأمراض التي كانت تنتشر هناك . ورغم كل هذا ، فإن الأرصفة كما كانت ، منحت ذهني مكانًا للتنزه ، خارج مصنع المدينة الذي يمتلئ بكل ما هو متشابه ، وبالضغط المستمر للعثور على زوج مناسب ، لصعود سفينة نوح زوجين اثنين . وكما قالت سولاناس بالضبط : «مجتمعنا ليس مجتمعًا بقدر كونه مجموعة من العائلات المنفصلة عن بعضها .»

لم أكن أريد هذا ، لقد سئمت منه . ولم أكن أعرف ماذا أريد ، ربما كان ما أريده هو فضاء إيروتيكي واسع ، ربما كنت بحاجة لتوسيع مخيلتي تجاه ما هو مقبول أو ممكن . كانت هذه هي تجربتي في القراءة عن الأرصفة : عندما تكون في الحلم ، ثم تدفع بيدك جدار غرفة معروفة ، في بيت معروف ، لتكتشف أن وراءها حديقة أو مسبحًا لم تعلم بوجوده من قبل . لطالما كنت أستيقظ من هذه الأحلام وأنا سعيدة جدًا ، وفي كل مرة كنت أتذكر هذه الأحلام كنت أتنازل أكثر عن شعوري بالعار من كل تجربة جنسية أمر بها .

إلى جانب قراءتي لووناروڤيتش في تلك الفترة كنت أقرأ كتابًا بعنوان *حركة الضوء في الماء* ، والذي كان عبارة عن مذكرات تتحدث عن الحياة في الجزء الجنوبي الشرقي من مانهاتن خلال ستينات القرن الماضي ، الكتاب يعود لكاتب الخيال العلمي والناقد الاجتماعي صامويل ديلاني . يصف ديلاني في هذا الكتاب تجاربه ولياليه قرب الماء ، «فضاء من التشبع اللبيدي من المستحيل وصفه لشخص لم يزره من قبل . العديد من صنّاع أفلام البورن حاولوا وصف ما كان يحدث في هذا المكان ولكنهم لم ينجحوا ، لأنهم كانوا يحاولون إظهار المكان وكأنه جامح ، مهجور ، خارج عن

السيطرة ، بينما الحقيقة كانت أنه مكان يحتوي على مجموعة من الغرباء المنظمين ، الذين يملكون مهارات اجتماعية عالية ، يملكون حس انتباه بالغ ، صامتون ، ويجمعهم حرص واهتمام معين ، لدرجة أنهم استطاعوا تكوين شيء أشبه بالمجتمع .»

في كتاب آخر ، *ميدان تايمز أحمر ، ميدان تايمز أزرق* ، يعود ديلاني لهذه الفكرة المتعلقة بالمجتمع ليقوم بتفصيلها أكثر . يعتبر هذا الكتاب مذكرات أخرى لوصف تجارب ديلاني في ميدان التايمز ، وبالتحديد في صالات سينما البورن في الشارع الثاني والأربعين ، كتلك التي تظهر خلف صورة قناع رامبو التي التقطها ووناروڤيتش . كان ديلاني يذهب إلى هذه الصالات يوميًا على مدار ثلاثين سنة ليقوم بممارسة الجنس مع عدد من الغرباء ، وليصبح على علاقة قريبة مع بعضهم لاحقًا ، برغم أن علاقاته بهم لم تكن تتجاوز هذا الموقع .

كان ديلاني يكتب في نهاية التسعينات ، عن تحوّل ميدان التايمز إلى ساحة لإعلانات ديزني ، كان يكتب عن كل ما تم تحطيمه بسبب هذا التحوّل الأخير . وحسب ديلاني فإن ما تم تحطيمه وخسارته ليس مجرد مكان للاستمتاع بالوقت ، ولكن أيضًا منطقة للتواصل بين الطبقات المختلفة ، والأعراق المختلفة - هذه المنطقة التي كانت تخدم الألفة ، ولو بشكل عابر ، بين مجموعات مختلفة ومتنوعة من السكّان ، بعضهم ثري وبعضهم فقير ، بعضهم متشرد وبعضهم مختل عقليًا ، ولكنهم جميعًا هنا لتناول مهدئ الجنس بشكل ديموقراطي .

لم يكن تناول ديلاني لهذا المكان تناولاً نوستالجيًا بل كان مثاليًا : رؤية لمدينة من التحولات ، من الاتصالات السريعة والعابرة

التي كانت تشبع الحاجة الملحة والمؤلمة للألفة والحنان لدى الغرباء . وأكثر من هذا ، كانت هذه التفاعلات في الممرات والبلكونات ودور السينما تخلق مجموعة من العلاقات الضعيفة التي يصفها علماء السوسيولوجيا والاجتماع بأنها ما يحافظ على المدينة الكبيرة (المتروپولية) ويجعلها متماسكة من الداخل .

كانت هذه الأماكن تقلل من حجم الوحدة التي يمر بها الأفراد ، والمدينة ذاتها تقدم دليلاً على هذا . يلاحظ ديلاني : «ما حدث لميدان التايمز في التسعينات جعل حياتي أكثر وحدة وعزلة . لقد تحدثت إلى الكثير من الرجال ، وشعرنا بالحاجة ذاتها للمزيد من التواصل .»

نعم نحن بحاجة للتواصل ، ولكن هنالك خلل صغير في هذه المملكة المثالية ، علىٍ الأقل من وجهة نظري . في سياق دور السينما ، الأرصفة ، كان زوار هذه الأماكن من الرجال فقط . مرة واحدة تحدث ديلاني عن امرأة صديقة له : صغيرة الحجم من أصل إسباني كانت تعمل في مكتب ، وتقضي لياليها تعزف على القيتار وتغني في الملاهي الليليّة . آنا كانت فضولية بشأن المشهد لذلك التحقت بديلاني في ظهيرة يوم ما ، كانت ترتدي ملابس رجالية ، ولكن هذا لم يمنع أحد الصبية من التحرش بها في الشارع ، ولم يمنع أحد الرجال من اتهامها بأنها عاهرة . انتهت الزيارة بشكل سلس . ولكن ما يجذب الانتباه أكثر هو ما لم يحدث في هذا اللقاء ، العنف المحتمل الذي كان من الممكن أن يلحق بآنا ، النظر إلى المرأة على أنها مجرد جسد ، خاصة عندما يتم النظر إليها في سياق جنسي .

يا إلهي ، لقد كنت أشعر بالتقزز وأنا أسير في جسد امرأة ، أو

وأنا أحمل كل هذه الأعضاء الأنثوية معي . تم نشر كتاب ماغي نيلسون الرائع مؤخرًا *فن القسوة* وفيه مقطع لفت انتباهي ، لأنه كان يصف ولعي بعالم الأرصفة بشكل جميل جدًا . «بالتأكيد ، لم تُخلق كل الأشياء متساوية ، ويجب على المرء أن يعيش بما يكفي من حياة غيره دون أن يكون شيئًا ليعرف الفرق .»

كنت أسير في ذلك الصيف ، قرب نهر هدسن . وكنت أجد أحيانًا ملامح تشير إلى ماضي المكان . جبال من القطع الخشبية المرصوصة ، أعمدة من الأحجار المنحوتة ، أشجار نحيلة تنمو للخارج ، بوابات مغلقة ، طبقات من الغرافيتي ، بوستر يحمل عبارة *COST WAS HERE* .

وبينما كنت أتجول هناك ، كنت أحاول أن أفكر في امرأة بإمكانها أن تكون نظيرة لصور *رامبو في نيويورك* : صورة لامرأة حرة في المدينة ، تسير كيفما شاءت مثل ڤاليري سولاناس التي قضت وقتها في الأرصفة لفترة . لم أكن في تلك الفترة قد اطلعت على صور الفنانة إيملي رويزدون وهي تحاول محاكاة صور رامبو ، وهي ترتدي قناعًا لوجه ديڤيد ووناروڤيتش . ولكني ، كنت قد اطلعت على صور لغريتا غاربو ، تلك الصور الحالمة القاسية لها وهي تسير في المدينة مرتدية أحذية الرجال ومعاطفهم ، لتحافظ على انعزالها التام عن كل من حولها . في فيلم *Grand Hotel* ، قالت غاربو أنها تريد أن تكون وحيدة ، تلك الجملة الشهيرة من الفيلم ، ولكن الشيء الذي أرادته غاربو كان أن يدعها الجميع وشأنها ، وهذا أمر مختلف جدًا : كانت تبحث عن الخصوصية ، تجربة التجوّل دون أن يلاحظها أحد . بارتداء النظارات الشمسية ، قراءة الصحيفة لتغطية الوجه ، جين سميث ، غوسي بيرغر ، خوان غوستافسون ، هاريت

براون ، كل هذه كانت طرقًا لتجنب الآخرين ؛ أقنعة تحررها من نقمة الشهرة .

ولأغلب سنوات تقاعدها ، الذي بدأ سنة ١٩٤١ عندما كانت تبلغ من العمر ستة وثلاثين عامًا والذي استمر لخمسين عامًا ، عاشت غاربو في شقة في الشارع الرابع والخمسين ، على مقربة من المصنع الفضي . كانت تذهب يوميًا لتمشي مرتين : في المرة الأولى تذهب في جولة مشي طويلة قد تأخذها إلى متحف الفن الحديث أو إلى والدروف ؛ وفي المرة الثانية تذهب إلى ميدان واشنطن ثم تعود إلى شقتها ، لتقطع مسافة إجمالية قدرها ستة أميال ، وكانت تتوقف عند زجاج عرض المكتبات ، وتسير دون هدى ، لم تكن غاربو تسير لهدف ، وإنما كانت تسير كنهاية ، لتمارس مهنة مثالية في ذاتها ولذاتها .

«عندما تقاعدت ، كنت أفضّل أن أقوم بأنشطة أخرى ، أفضل أن أمشي في الخارج على أن أجلس في المسرح لمشاهدة فيلم . المشي أعظم متعة لدي .» ثم قالت : «غالبًا ما أمشي في الاتجاه الذي يمشي فيه الرجل الذي يكون أمامي . لا أظنني سأتمكن من النجاة هنا دون مشي . لا أستطيع أن أبقى في هذه الشقة طوال اليوم . أحتاج للخروج لمشاهدة البشر .»

وفي نيويورك ، يتجاهلها البشر ، رغم أن آندي وارهول اعترف في مذاكرته سنة ١٩٨٥ أنه رآها في الشارع ذات مرة ولم يستطع مقاومة الرغبة في اللحاق بها لبعض الوقت ، ليأخذ لها بعض الصور خلسة . كانت ترتدي نظارات داكنة ومعطفًا كبيرًا ، ثم ذهبت إلى أحد المتاجر لتتحدث إلى المرأة فيه عن أجهزة التلفزيون . «إنه أحد الأشياء التي قد تقوم غاربو بفعلها . قمت بالتقاط العديد

من الصور لها حتى كنت خشيت من أن أغضبها ثم قمت بالسير باتجاه وسط المدينة .» ليضحك آندي ويضيف : «لقد كنت وحيدًا أيضًا .»

يمتلئ الإنترنت بصورها وهي تتجول في المدينة . غاربو بمظلتها . غاربو ترتدي بنطالاً بنيًا . غاربو ترتدي معطفًا ، غاربو تضع يديها وراء ظهرها . غاربو تسير إلى الشارع الثالث ، تسير بهدوء بين سيارات التاكسي . ظهرت إحدى صورها الشهيرة في مجلة *Life* سنة ١٩٥٥ حيث كانت على وشك عبور الشارع المليء بالسيارات ، ليتم كتابة تعليق المجلة أسفل الصورة : غاربو تعبر الشارع قرب منزلها في نيويورك في ظهيرة فائتة .»

إنها صورة للرفض ، أو للامتلاك الذاتي الراديكالي . ولكن من أين تأتي هذه الصور؟ أغلبها تم التقاطها بواسطة تيد ليسون الذي كان يلاحق غاربو دائمًا ، والذي قضى أحد عشر عامًا وهو ينتظرها يوميًا خارج شقتها في نيويورك . كان يختبئ دائمًا ، وقد تحدث مرة في مقابلة عن الطريقة التي كانت تخرج بها من شقتها لتنظر يمنة ويسرة حتى تتأكد من عدم وجود أي شخص ، ثم تبدأ بالاسترخاء والمشي ، ليلحق بها ، وليختبئ خلف الأسوار والبنايات ، كي يتمكن من التقاط صورها في عزلتها وسط المدينة .

في بعض هذه الصورة بإمكانك ملاحظة أنها قد اكتشفت وجوده ، حيث كانت تقوم بمسح فمها بمنديلها كي تفسد الصور عليه . في مقابلتين منفصلتين ، فسّر ليسون تصرفاته هذه بأنها تأتي بسبب حبه لها . «هذه هي الطريقة التي أعبر بها عن نفسي ، إنني أقدر الآنسة غاربو . لا أستطيع السيطرة على نفسي . لقد أصبحت مهووسًا بالتقاط صورها .» كانت هذه المقابلة سنة ١٩٩٠ . ثم

أضاف في مقابلة أخرى سنة ١٩٩٢ : «إنني أقدرها وأحبها كثيرًا . وإن كنت قد تسببت لها بأي ألم ، فأنا أعتذر ، ولكني أظن أنني قمت بعمل جيد لها وللأجيال القادمة . لقد قضيت عشر سنوات من حياتي معها - أنا الرجل الثاني الذي التقط صور غاربو بعد كليرنس بول .»

لا أريد أن أحول الموضوع إلى قضية أخلاقية ، قد يكون عبارة عن سكوپوفيليا (المتعة الجنسية التي تأتي من مراقبة الآخرين) . لا أريد أن أحكم على ما قد يثير رغبة الآخرين أو ما قد يقومون بفعله في حياتهم الخاصة ، طالما أنه لا يتعدى بالضرر إلى غيرهم . يبدو أن صور ليسون أعراض لنوع من التأمل الذي إن تم تطبيقه أو حجبه فإنه غير إنساني ، يحوّل الشخص الذي يتم تأمله إلى مجرد جسد ولحم بطريقة مضادة للحرية .

جميع النساء معرضات لهذه النظرة ، لأن يتم تطبيقها أو حجبها عنهن . وبالنسبة لي شخصيًا لو كنت سوف أحصي مكونات عزلتي ، كنت سأعترف بأن بعضها يتعلق بقلقي من شكلي ، بأن أكون غير مرغوبة بشكل كاف ، وأصبح هذا القلق أكثر عمقًا بسبب معرفتي المتصاعدة بأنني لن أستطيع أن أهرب من توقعات كوني امرأة ، وأنني لم أكن مرتاحة أبدًا في هذا الصندوق الأنثوي الذي تم وضعي فيه .

هل كان هذا الصندوق صغيرًا ، بكل التوقعات التي فيه عن هوية المرأة ، أم أنني كنت أنا التي لم تكن مناسبة لحجم الصندوق؟ لا أظنني سأكون مرتاحة أبدًا للمطالبات الأنثوية ، لأنني كنت أشعر دائمًا بأنني فتى ، فتى مثلي ، وبهذه الطريقة تمكنت من الحصول على مكانة جنسية بين الذكر والأنثى . ولكني لست

متحولة جنسيًا ، ولكني أحببت أن أشغل فضاءً بين الجنسين ، وهذا الفضاء لم يكن موجودًا ، ولكنني موجودة رغم هذا .

في ذلك الشتاء ، كنت أشاهد فيلم هيتشكوك *Vertigo* ، الذي يناقش الأقنعة والأنثوية والرغبة الجنسية . إن كانت قراءتي عن الأرصفة جعلتني أوسع مدى احتمالاتي المتعلقة بالجنس ، فإن مشاهدة هذا الفيلم كان طريقة لتغيير نفسي إلى خطر الأدوار الجنسية التقليدية . كان موضوعه عن تحويل البشر إلى أشياء وعن الطريقة التي تتولد بها الوحدة جراء ذلك ، لتتم مضاعفة المسافة بين البشر بدلاً من تقليصها ، وخلق هاوية خطرة - الهوة ذاتها ، التي وجد جيمس ستيوارت (سكوتي فيرغسون) نفسه فيها في الفيلم .

وأكثر الأجزاء غرابة في الفيلم تبدأ بعد انهيار سكوتي ، بسبب انتحار عشيقته ماديليان . ليهيم في شوارع سان فرانسيسكو المتعرجة ، ويلتقي بجودي ، فتاة صهباء ترتدي سترة خضراء والتي تذكره بحبه الضائع ، برغم أنها لا تشبه ماديليان في أي من صفاتها . يأخذها سكوتي إلى متجر ملابس ويجعلها تجرب العديد من الأزياء حتى يصل بها إلى أقرب صورة ممكنة من حبيبته ماديليان . تقول له جودي : «سكوتي ، ماذا تفعل؟ هل تبحث عن الرداء ذاته التي كانت ترتديه حبيبتك؟ هل تريدني أن أبدو مثلها . . . لا ، لا أريد أن أكون مثلها!» ثم تجري جودي إلى زاوية المكان وتقف هناك كطفلة تمت معاقبتها ، رأسها للأسف ، ويداها خلف ظهرها . «لا ، لا أريد أية ملابس ، لا أريد أي شيء ، أريد أن أغادر هذا المكان .» ليعود سكوتي ويقول لها : «جودي ، افعلي هذا لأجلي .» شاهدت هذا المشهد مرة بعد أخرى ، حتى أتمكن من

الوصول إلى مرحلة يصبح فيها جافًا من كل قوته وتأثيره . إنه مشهد امرأة يتم إرغامها على المشاركة في مسابقة جمال أنثوية مروعة لا تنتهي ، كي تصبح عبارة عن شيء يسعى للقبول ، بإمكانه أن يلفت الأنظار .

في المشهد التالي ، في متجر للأحذية ، تبدو جودي عديمة التعابير . لقد قامت بتغييب ذاتها ، لتبتعد عن هذا المكان ، لتحمي جسدها منه . لاحقًا ، يوصلها سكوتي إلى صالون الشعر ثم يذهب إلى الفندق الذي تقيم فيه ، ليقلب الصحيفة في حالة من العذاب وعدم الصبر . تعود جودي وتسير نحوه عبر الممر ، وقد أصبحت شقراء ، ولكن شعرها مازال بتسريحتها القديمة . ليقول لها سكوتي : «يجب عليك أن تربطي شعرك . لقد أخبرتهم أن عليهم فعل ذلك في الصالون ، لقد أخبرتك بذلك .» فتذهب جودي إلى الحمام كي تقوم بهذا التعديل النهائي الذي سيجعلها تنهي مراحل الانتقال الأخير إلى شخصية حبيبته .

يسير سكوتي باتجاه النافذة . في الخارج ، خلف الستائر ، الضوء يتسرب من لوحة نيون ، ليملأ الغرفة بلون أخضر ثلجي - لون هوير ، لون العزلة والغربة المدنيّة ، غير المألوف بالنسبة للاتصال البشري ؛ أو حتى بالنسبة للحياة البشرية . ثم تأتي جودي ، وتمشي باتجاهه ، نسخة مثالية من نسخة . يبتادلان القبلات بينما تدور الكاميرا حولهما لتفقد جودي الوعي حتى يظهر أن سكوتي كان يقبل جسدًا ميتًا ، مجرد محاكاة لامرأة .

هذا المشهد أحد أكثر المشاهد التي رأيتها وحدة في حياتي ، رغم أنه من الصعب تحديد الضحية هنا : الرجل الذي لا يستطيع إلا أن يحب صورة وهمية ، أم المرأة التي لا يمكن أن تحصل على

الحب إلا عن الطريق التظاهر بأنها امرأة أخرى - امرأة بالكاد لها وجود .

**

هنالك طرق أفضل للنظر إلى الأجساد . أفضل ترياق عثرت عليه ، تصحيح لتناول هيتشكوك الجنسي في مشهد سكوتي ولالتقاط ليسون صوره المسروقة من غريبة جميلة ، ويتمثل هذا التصحيح في أعمال الفنانة نان غولدن ، إحدى أقرب صديقات ديڤيد وونناروڤيتش . في الصور التي كانت تلتقطها للأصدقاء والعشّاق ، تنعدم الحدود بين الأجساد ، والميول الجنسية بشكل سحري . وهذا صحيح بالتحديد في عملها الشهير *The Ballad of Sexual Dependency* ، والتي بدأت في العمل عليه في سبعينات القرن الماضي عندما كانت تعيش في بوسطن ثم استمرت في العمل عليه عندما انتقلت إلى نيويورك في نهاية السبعينات .

وهذه الصور حميمة لدرجة مؤلمة أحيانًا . «لحظة الفوتوغرافيا ، بدلاً من أن تخلق المسافة ، إنها تمثل لحظة من الوضوح والاتصال العاطفي بالنسبة لي ،» كتبت غولدن في إحدى مقدماتها . «هنالك مفهوم منتشر يتمثل في اعتبار المصور عبارة عن شخص يقوم بفعل التلصص ، الشخص الأخير المدعو للحفلة . ولكنني لا أقتحم الحفلات ؛ هذه حفلتي . هذه عائلتي ، تاريخي .»

من المذهل استكشاف الفرق بين المُراقِب والمشارك . ما تُظهره صور غولدن عبارة عن أجساد بشرية محبوبة ، وبعض أصحاب هذه الأجساد كانت غولدن قد عرفتهم منذ سنوات مراهقتها . العديد من صورها كانت توثق إحساسًا بالانحطاط - الحفلات الصاخبة والجامحة ، المخدرات ، الباروكات الغريبة . الأجساد العارية منتشرة

في أعـمـال غـولدن ، أحـيـانًا تظهـر على هذه الأجـسـاد بعض الكدمات ، أو أحيانًا تكون مغطاة بالعرق . أجساد نائمة ، أجساد منتشية ، أجساد غريبة ، أجساد متألمة . والأشخاص في صورها يتم تعريفهم بأسمائهم الأولى فقط ، وغالبًا ما تكون أعمالها مركزة على التـقـاط البـشـر في مـراحل انتـقـالهم من نقطة إلى نقطة ، وهم يتأقلمون مع بيئاتهم الجديدة ، أو يضعون أحمر الشفاه ، بعض الرموش الصناعية ، أو الشعر المستعار .

لقد تحدثت غولدن أكثر من مرة أنها لا تؤمن بوجود بورتريه واحد للشخص ، لذلك فإنها كانت تحاول التقاط دوامة من الصور والهويّات للشخص الواحد عبر الزمن . يمر أبطال صورها بمزاجات مختلفة ، ملابس مختلفة ، عشاق مختلفين . ونجد في أعمالها سلاسة واضحة لجميع هذه الانتقالات . والعديد من الأشخاص الذين قامت بتصويرهم خاصة في بداية مسيرتها كانوا رجالاً يرتدون ملابس نسائية . كانت تلتقط لحظة الانتقال التي راقبتها من خلال عدستها . والرغبة الجنسية كانت سلسلة في أعمالها أيضًا ، كانت أقرب للاتصال والانسجام من التصنيف والاختيار . وهذا لا يعني أن صورها كانت تتجنب التقاط لحظات الفشل في العلاقة أو في اللحظة الحميمة ، على العكس تمامًا . وهذا يجعلنا نصل إلى فكرة مهمة ؛ إن كان الجنس علاجًا للعزلة ، فإنه أيضًا مصدر لها ، تمامًا كما حدث لسكوتي بطل فيلم هيتشكوك *Vertigo* . الرغبة في الامتلاك ، الغيرة ، الهوس ؛ عدم القدرة على قبول الرفض ، عدم الانسجام أو الخسارة . وأشهر صور غولدن كان بورتريه لها بعد أن ضربها حبيبها بشكل شنيع لدرجة أنها أوشكت على فقد بصرها . كان وجهها مليئًا بالكدمات ، خاصة حول

العينين ، وكانت بشرتها تميل للون البنفسجي . كانت تحدق في الكاميرا ، عينًا لعين ، دون أن تدع نفسها تبدو كما هي في الحقيقة ، لتقوم بفعل التذكر الخاص بها ، وتأرشف ما حدث لها في قائمة الأحداث التي تدور بين الأجساد البشرية .

رغبتها في إظهار ما حدث فعلاً ، بغض النظر عن درجة فظاعته ، كانت لها جذور في طفولتها . مثل ووناروفيتش ، والذي التقت به لأول مرة عندما كانت تعيش في نيويورك . كانت غولدن قد نشأت في الضواحي ، في بيئة من الصمت والإنكار . وعندما بلغت الحادية عشرة ، قامت أختها بالانتحار في سن الثامنة عشرة ، بعد أن استلقت على سكة حديد خارج واشنطن . «لقد رأيت الدور الذي لعبته هويتها الجنسية وإحساسها بالقمع في تدميرها لذاتها ، لأنه في ذلك الوقت ، في بداية الستينات ، كانت النساء غاضبات وخائفات بشكل لا يمكن تصوّره .»

ومثل ووناروفيتش ، قامت غولدن باستخدام التصوير كفعل مقاومة . وقد كتبت لاحقًا : «لقد قررت كفتاة شابة أنني سأترك سجلاً يوثق حياتي وخبراتي ، حتى لا يتمكن أحد من إعادة كتابته أو إنكاره .» لم يكن كافيًا بالنسبة لها أن تقوم بالتقاط الصور ؛ كان عليها التأكد من أن هذه الصور سوف تتم ملاحظتها من الجميع . في سنة ١٩٩٠ ، نشرت مجلة *Interview* محادثة بين ووناروفيتش وغولدن ، وكانت هذه المحادثة إحدى اللحظات الحميمة البالغة في الإلهام بين فنانين اثنين ، كان آندي وارهول قد أسس هذه المجلة قبل عقدين من نشرها للوصول إلى لحظة كهذه . بدأت المحادثة بينما كان ووناروفيتش وغولدن يجلسان في مقهى في نيويورك ، يتبادلان النكات حول حجم الكالاماري الذي قاما

بطلبه ، ويكتشفان في ذهول أن الفرق بين عيدي ميلاديهما يوم واحد فقط . كانت المحادثة تدور حول العمل ، الغضب والعنف ، الرغبة الجنسية وهوسهما المشترك بترك مذكرات مكتوبة خلفهما لتوثيق ما قاما بتجربته والمرور به .

كان كتاب ووناروڤيتش *قرب السكاكين* قد نُشر للتو ، وفي نهاية الحادثة سألت غولدن ووناروڤيتش ، ما هو العمل الذي يريد له أن يُوثق من أعماله . «أريد للبشر ألا يشعروا بالوحدة ، هذا أكثر أمر مليء بالمعنى بالنسبة لي . أظن أن جزءاً مهمًا من هذا الكتاب يتحدث عن الألم الذي شعرت به لسنوات طويلة وأنا أؤمن أنني جئت من كوكب آخر . بإمكاننا جميعًا أن نؤثر في بعضنا ، فقط ببعض الصراحة والقرب ، كي لا نشعر بالوحدة والغربة .»

هذا يلخص ما كنت أشعر به تجاه أعماله . كان تعبير ووناروڤيتش حقيقيًا وحساسًا جدًا ، لدرجة أنه أثبت قدرته على شفاء مشاعري تجاه الوحدة : الرغبة في الاعتراف بالفشل أو الحزن ، أن تجعل نفسك قريبًا من الآخرين ، أن تدرك رغبتك ، غضبك ، ألمك ، أن تكون حيًا من ناحية عاطفية . الطريقة التي كان يكشف بها نفسه كانت بمثابة علاج للوحدة ، ليمحو الإحساس بالاختلاف الذي يأتي من اعتقاد الإنسان بأنه وحيد .

في جميع كتاباته تظهر خطوات للأمام والوراء بين أنواع مختلفة من المواد ، بعضها مظلمة ومنحرفة ، وبعضها مضيئة مليئة بالحب . لقد امتلك ووناروڤيتش قدرة على الانفتاح ، كانت جميلة بحدث ذاتها ، على الرغم من أنه كان يتساءل أحيانًا إن كان قد قام بفعل شيء يختلف عن مجرد إعادة إنتاج القبح الذي رآه في طفولته .

وهناك أيضًا كان إحساسه بالعزلة ، التزامه وانجذابه للأشخاص المختلفين ، الذين كانوا يقفون وراء الحدود . «لطالما اعتبرت نفسي خفيًا أو غريب المظهر .» وكتب ذات مرة : «وهنالك رابطة مسكوت عنها بين الأشخاص اللامنتمين في العالم ، الذين لا يتم قبولهم بمعايير المجتمع السائدة .» وجميع التجارب الجنسية التي مر بها تقريبًا كانت تحتوي على رغبة هائلة موجهة لأجساد ورغبات الآخرين ، غرابتهم ، الأشياء التي يريدون القيام بها .

وإن كنت سأقوم باختيار مقطع واحد من كتابه قرب *السكاكين* ، فإنني سأختار هذا المقطع :

> في حبّه ، رأيت عمّال المدن الصغيرة وهم يحفرون الأرض وينتجون حفرًا قضى رجال آخرون حياتهم بأكملها وهم يحاولون ردمها . في حبه ، رأيت أفلامًا متحركة من صخور البنايات ؛ رأيت يدًا في سجن تسحب الثلج من العتبة . في حبه ، رأيت منازل عملاقة بُنيت للتو وسوف تُهدم في البحار المتقلبة عمّا قريب . رأيته وهو يحررني من صمت الحياة الداخلية .

لقد أحببت هذا المقطع ، خاصة الجملة الأخيرة . *رأيته وهو يحررني من صمت الحياة الداخلية* . هذا حلم التجربة الجنسية ، أليس كذلك؟ أن تصبح حرًا من سجن الجسد بواسطة الجسد .

٥
عوالم الخيال

من الطريف ، والمثير للاهتمام أن تحاول خلق حياة في منزل شخص آخر ، بين أشيائه وممتلكاته . كان سريري على منصة ، يرتفع بثلاث خطوات خشبية عن الأرض ، وكان عليّ أن أصعد وأنزل في كل مرة أريد الوصول فيها إلى السرير ، مثل بحّار . كانت هنالك نافذة في الشقة يندفع عبرها الهواء من الخارج ، وكذلك المحادثات والموسيقى . كان الناس في نيويورك يسكنون ويهجرون هذه الغرف لسنوات طويلة ، ليتركوا وراءهم جِرارًا من مرطبات الشفاه وأنابيب مراهم الأيدي . كانت المطابخ مليئة بصناديق البسكويت وأكياس الشاي التي لم يستخدمها أحد لأشهر طويلة .

خلال النهار ، نادرًا ما كنت ألتقي بأحد في البناية ، ولكن في الليل كنت أسمع أصوات الأبواب وهي تُفتح وتُغلق ، كنت أسمع أصوات خطوات السكّان على بعد أقدام قليلة من سريري . الرجل الذي يسكن في الشقة المجاورة لشقتي كان يعمل كدي جيه ، وفي أوقات غريبة من النهار والليل كانت أمواج موسيقى الهاوس والتكنو تندفع باتجاه جدران شقتي ، لتجعل صدري يهتز بقوة . في الساعة الثانية أو الثالثة صباحًا كانت الحرارة ترتفع في الأنابيب ، وقبل الفجر بقليل توقظني أصوات سلّم سيارة الإطفاء التي تغادر محطة إطفاء الشارع الثاني ، التي خسرت ستة أفراد في أحداث الحادي عشر من سبتمبر .

كنت أشعر بأن كل شيء حولي مسامي ، مثل غرفة دون قفل ، أو مثل كهف تغمره مياه البحر باستمرار . كان نومي خفيفًا ، وغالبًا ما كنت أستيقظ لأتفقد بريدي الإلكتروني ثم أستلقي دون هدف على الأريكة ، أراقب ألوان السماء وهي تتحول من السواد إلى الزرقة فوق مخارج الطوارئ ، وهنالك بنك في الخارج يمكنني رؤيته من النافذة . كانت هنالك عرّافة تعيش على مقربة من شقتي ، كانت تجلس في نافذة غرفتها قرب مجسّم لجمجمة ، وكانت تشير إليّ وتحاول لفت انتباهي ، برغم أنني كنت أرفض الإصغاء لها . لا أريد معلومات خاطئة ، لا أريد توقعات بشأن المستقبل ، شكرًا . لم أكن أريد معرفة الأشخاص الذين سألتقي بهم أو لن ألتقي بهم ، لم أكن أريد معرفة ما ينتظرني .

لقد أصبح من السهل جدًا بالنسبة لي رؤية الطريقة التي يختفي بها الناس في المدن الكبيرة ، أحيانًا يختفون بينما يسيرون أمامي في الشارع ، ليعودوا إلى شققهم بسبب المرض ، الحرمان ، الاضطراب النفسي أو بسبب نقمة الحزن والخجل المستمر ، بسبب عدم مقدرتهم على إقناع أنفسهم باستكشاف العالم . كنت أشعر بالمثل لفترة مؤقتة ، ولكن كيف يمكن لإنسان أن يعيش طوال حياته بهذه الطريقة ، محاولاً أن يشغل المناطق العمياء في وجود الآخرين ، في لحظاتهم الحميمة الصاخبة؟

إن كان بإمكان أحد أن يدّعي أنه مر بتجربة كهذه ، فإنه هنري دارجر ، الحارس الذي كان يعيش في شيكاغو والذي حقق الشهرة كأكثر فناني العالم «غربةً» ، هذا المصطلح الذي وُضع ليشير إلى الأشخاص الذين يعيشون على هامش المجتمع ، والذين قاموا بإنتاج أعمال فنية عظيمة دون أن يدرسوا الفن أو تاريخ الفن .

دارجر ، الذي وُلد في أحياء شيكاغو الفقيرة سنة ١٨٩٢ ، كان يعيش على الهامش بالتأكيد . توفيت والدته بعد إصابتها بحمّى النفاس عندما كان في الرابعة من عمره بعد أيام قليلة من إنجابها لأخته ، والتي تم تبنّيها بعد ذلك . كان والد دارجر مشلولاً ، وعندما بلغ دارجر الثامنة من عمره تم إرساله إلى مدرسة كاثوليكية ثم إلى ملجأ إيلينوي للأطفال أصحاب القدرات العقلية الضعيفة ، حيث تلقّى خبر وفاة والده . بعد ذلك قام بالهرب من هذا الملجأ وهو في سن السابعة عشرة ، وتمكّن من إيجاد عمل في مستشفى كاثوليكي في المدينة ، حيث قضى ستة عقود من حياته يمسح وينظف الأرضيات .

في سنة ١٩٣٢ ، استأجر غرفة في الطابق الثاني من منزل يقع في شارع ويبستر ٨٥١ ، في منطقة مليئة بأفراد الطبقة العاملة . وظل هناك حتى سنة ١٩٧٢ ، عندما أصبح مريضًا إلى درجة لم يتمكن فيها من الاعتناء بنفسه ، ليتم إرساله إلى مركز القديس أوغسطين الكاثوليكي ، والذي كان والده قد توفي فيه . وبعد أن تم نقله ، قرر مالك البناية نيثان ليرنر تنظيف غرفة دارجر التي تحتوي على أربعين عامًا من المخلفات المتراكمة . قام نيثان بتكليف عامل بتنظيفها وطلب من ساكن آخر ، يُدعى ديفيد بيرغلوند ، أن يساعده بإخراج أكوام الصحف ، الأحذية القديمة ، النظارات التالفة والزجاجات الفارغة ، وجميع الممتلكات المختلفة التي جمعها دارجر طوال حياته .

وفي لحظة ما خلال هذه العملية ، بدأ بيرغلوند باكتشاف أعمال فنية بإشعاع خارق للمعتاد : جميلة ، مائية ، ملونة ، تمتد على امتداد المناظر الطبيعية الخلّابة التي قام دارجر برسمها . كانت

هذه اللوحات تشع بعناصر ساحرة ومدهشة ، تشبه في ذلك الحكايات الخرافية : غيوم لها وجوه ، مخلوقات لها أجنحة تعبر السماء . ولوحات أخرى كانت تشع بمشاهد التعذيب الملونة ، والبرك الدموية . قام بيزغلوند بعرض هذه الأعمال على ليرنر ليراها ، والذي قام بإدراك قيمتها بشكل فوري .

وخلال الأشهر القليلة القادمة اكتشف بيرغلوند وليرنر مجموعة كبيرة من الأعمال الفنية التي تصل إلى ٣٠٠ لوحة وآلاف الصفحات المكتوبة . وأغلبها كانت تتحدث عن أمكنة يطلق عليها دارجر اسم *عوالم الخيال* ، هذه الأمكنة التي عاش فيها دارجر بطريقة أكثر واقعيّة وجدّية من حياته التي عاشها في شيكاغو . أغلب البشر يعيشون حياة محدودة ، ولكن الأمر المذهل بشأن دارجر هو حجم الثراء والتنوع الذي كان يملكه في حياته الداخلية . لقد بدأ بالكتابة عن عوالم الخيال بين سنتي ١٩١٠ و١٩١٢ ، عندما هرب من الملجأ ، ولا أحد يعرف بالضبط المدة التي قضاها وهو يفكر في هذه العوالم . وقد قام دارجر بكتابة ما يقارب ١٥١٤٥ صفحة لتصبح في النهاية *عوالم الخيال* ، والتي تعتبر الآن أطول عمل روائي قد كتبه الإنسان على الإطلاق .

وكما يقترح العنوان *عوالم الخيال* ، فإن هذا الكتاب يتحدث عن تفاصيل حرب أهلية دموية . تدور أحداثها في كوكب مُتخيَّل ، حيث يصبح كوكب الأرض الذي نعيش عليه قمرًا لهذا الكوكب . وكالحرب الأهلية الأمريكية ، كانت هذه الحرب تدور بسبب العبودية ؛ وبالتحديد عبودية الأطفال . في الحقيقة ، الدور الذي يقوم به الأطفال في هذه الحرب يعتبر أحد أكثر عناصر عمل دارجر إدهاشًا . وبينما كان الرجال البالغون يحاربون على الضفة الأخرى ،

كان القادة الروحيون للحرب ضد الأعداء، مجموعة من الأخوات الصغيرات، غالبًا ما يظهرن دون ملابسهن، لتبدو أعضاؤهن الذكورية. (كانت هذه النقطة إحدى الأسباب التي أثارت الجدل حول فهم دارجر للفرق الجنسي بين الذكور والإناث.)

فتيات ڤيڤان يحاربن دون هوادة. مثل أبطال القصص المصورة، بإمكانهن تحمّل أي قدر من العنف؛ وبإمكانهن تجنّب كل خطر. ولكن الأطفال الآخرين ليسوا محظوظين جدًا. في المواد المكتوبة والمرسومة لدارجر، يبدو من الواضح أن *العوالم*، مكان يمتلئ بالقسوة والعنف، حيث يتم شنق الفتيات الصغيرات ونحرهن باستمرار بواسطة عدة رجال يرتدون الملابس نفسها. وهذا الجزء بالتحديد من عمل دارجر الفني سوف يُستخدم ضده لاحقًا لتُوجّه له تُهم السادية الجنسية والاستمتاع بالأطفال.

وعلى مر السنوات، قام دارجر بكتابة رواية ضخمة ثانية، بيت مجنون: *مغامرات أخرى في شيكاغو*، وكتب كذلك سيرته الذاتية ومجموعة من اليوميات. ولكن بالرغم من إنتاجيته الهائلة، لكنه على ما يبدو لم يقم بعرض هذه الأعمال على أحد، ولم يقم حتى بالحديث عنها، ليُنتجها ويحتفظ بها سرًا في غرفته. ولهذا عندما ذهب بيرغلوند إلى دارجر في مركز القديس أوغسطين لسؤاله عن هذه الأعمال، رفض دارجر الحديث عنها، وقال: *لقد تأخر الوقت كثيرًا*. وطلب من بيرغلوند أن يتخلّص من هذه الأعمال. ولاحقًا قام دارجر بمناقضة كلامه، وقال إنه سيمنحها لمالك البناية التي كان يسكن فيها ليرنر.

وعلى كل حال، توفي دارجر في الثالث عشر من إبريل سنة ١٩٧٣، وقد بلغ من العمر واحدًا وثمانين عامًا، ولم يقم بترك أي

توضيح لهذه الأعمال التي قام بإنتاجها عبر هذه العقود . وفي ظل غياب كُلّي للأقرباء والأصدقاء من حوله ، كان ليرنر وزوجته هما اللذان قاما بنشر أعمال دارجر في الوسط الفني ، ببيعها للمعارض الفنية والمتاحف .

من النادر جدًا أن يظهر عمل فني عملاق كهذا بانفصال تام عن صانعه ، ومن المعقد أن يكون العمل الفني مشوشًا ومقاومًا للتأويل بهذا الشكل . وخلال أربعين سنة منذ أن تُوفي دارجر ، كانت النظريات حول نواياه وشخصيته تتولّد بشكل مستمر ، وقد تحدث عن هذا الموضوع العديد من مؤرخي الفن ، الأكاديميين ، علماء النفس والصحفيين . ورغم اختلاف وجهات نظر كل هؤلاء ، إلا أنهم جميعًا اعتبروا دارجر فنانًا يعاني من الغربة : ساذج ، جاهل ، معزول ، ومريض نفسيًا . الطبيعة العنيفة التي تتسم بها أعماله جلبت العديد من القراءات والتأويلات المتوهجة . وعبر السنوات ، تم الحديث عن أنه مصاب بمرض انفصام الشخصية ، ومرض الانعزال ، واقترح أول كاتب لسيرته الذاتية ، جون ماكغريغور ، أن دارجر كان يملك عقل رجل يستمتع بالأطفال أو عقل قاتل متسلسل .

وبدا لي أن جون في الجزء الثاني من توثيقه لحياة دارجر ، قام بوضعه في عزلة الجزء الأول منها ؛ ليجرّده من الكرامة أو ليتحدث فوق الصوت الذي تمكن دارجر من رفعه رغم الظروف . كانت الأشياء التي صنعها دارجر بمثابة قضبان مضيئة لمخاوف وخيالات أشخاص آخرين سببها العزلة ، وآثارها المرضية المحتملة . في الحقيقة ، العديد من الكتب والدراسات التي كُتبت عن دارجر كانت تحاول التركيز على القلق العام المُترسّب في ثقافتنا بسبب

العزلة ، وعلى الآثار الجانبية لها على الروح ، دون التركيز على أثر العزلة على الفنان كإنسان حقيقي بإمكانه أن يتنفّس .

هذه العملية حيرتني كثيرًا ، في الحقيقة أصبحت مهووسة بقراءة مذكرات دارجر غير المنشورة *تاريخ حياتي* . تم إعادة نشر بعض النصوص منها ، ولكن ليس بشكل كامل ؛ وهذه صورة أخرى من صور التكميم الذي واجهه دارجر ، خاصة عندما نتعرف على العدد الكبير من الدراسات والكتب التي نُشرت لمناقشة وشرح أعماله وحياته .

وبعد القليل من البحث والتنقيب ، اكتشفت أن مسودة كتاب دارجر كانت في نيويورك ، مع مجموعة من أعماله المكتوبة والعديد من رسوماته ، وكل هذا ينتمي لمجموعة قام متحف الفن الأمريكي بشرائها من ليرنر في التسعينات . قمتُ برفع طلب إلى مسؤولة المتحف كي تسمح لي بالاطلاع على هذه المجموعة ، وقامت بمنحي صلاحية الذهاب للمتحف وتفقّد المجموعة لمدة أسبوع كامل ، وهي أطول مدة يمكن السماح بها لزائر أن يتفقّد فيها محتويات المتحف ، وهكذا بدأت بقراءة كلماته دون شرح أو تأويل ، هذه الكلمات التي استخدمها ليسجل بها وجوده وحياته في هذا العالم .

**

كان الأرشيف في الطابق الثالث من بناية عملاقة قرب جسر مانهاتن ، قرب متاهة من الممرات البيضاء . ويشمل هذا الطابق أيضًا متجرًا للمجسّمات التي سوف يتم بيعها لاحقًا ، وهكذا كنت أجلس في المتحف وأستخدم طاولة بينما أنا محاطة بحديقة حيوان مندثرة من مجسمات الحيوانات الخشبية المكسوّة بأقمشة بيضاء ، وبين هذه الحيوانات فيل وزرافة . كانت مذكرات دارجر مغلقة

بالجلد ، وكانت ممزقة عند الزوايا . بدأت مذكراته بعدد من الصفحات المقتبسة من الإنجيل . وأخيرًا في الصفحة رقم ٣٩ : *تاريخ حياتي* . هنري جوزيف *دارجر* (دارجاريوس) ؛ كُتب سنة ١٩٦٨ ، عندما كان قد تقاعد وكان يملك الوقت الكافي للجلوس والانهماك في الكتابة .

لا يستطيع أي كاتب أو فنان أن يتوصّل إلى صوته وأسلوبه الخاص بشكل مفاجئ ولحظي ، ولكن دارجر تمكن من فعل ذلك . كان أسلوب دارجر دقيقًا ، متحذلقًا ، طريفًا ، وجافًا جدًا . وهكذا بدأت مذكراته : «في شهر إبريل في اليوم الثاني عشر ، سنة ١٨٩٢ ، من أي يوم ، من أي أسبوع لم يسبق لي معرفته ، ولم يخبرني أحد به ، ولم أحاول معرفته الأساس .» الغريب بشأن هذه الجملة أنه يبدو أن بعض الكلمات مفقودة ، وعلى القارئ أن يستنتج أن هذا تاريخ ولادة دارجر . هذه الحادثة الطفيفة ، بالتأكيد ، كانت بمثابة الرسالة الأولى للقارئ لتحذيره ، وإخباره أنه على وشك الدخول في عالم مليء بالثغرات التي سوف يتركها راوي الحكاية .

كانت مذكرات دارجر عن طفولته المبكرة أكثر لطفًا مما تخيلت ، ربما كان هذا بسبب تجاهله لموت والدته ، وتركيزه على علاقته بوالده . كانت عائلته فقيرة ، نعم ، ولكن حياة هذه العائلة لم تكن خالية من المتعة ، على الرغم من أن هنري كان يحمل تلك المسؤولية الثقيلة التي يحملها أي طفل يُصاب والداه بالمرض في سن مبكرة . «كان والدي خياطًا ، كان طيبًا وسهل المعشر . أوه كم هي رائعة القهوة التي كان يحضّرها بالتسخين .»

كانت نظرته لطفولته مثيرة للاهتمام . لم يكن هنالك حديث

بصيغة الجمع ، بل كان يتصرف وكأنه المعتدي ثم الحامي لمن هم أكثر ضعفًا منه . هذه العدوانية التي كان يتحلى بها ، حسب استنتاجه ، كانت بسبب عدم وجود أخ له ، وبسبب رحيل أخته حين تم تبنيها في عمر مبكّر . «لم أعرفها ولم أرها ، ولم أعرف اسمها حتى .» أغلب هذه التفاصيل تم عرضها في مذكراته عندما كان يتحدث عن كونه لئيمًا في طفولته ، وعن دفعه لطفل يبلغ من العمر سنتين فقط ليسقط على الأرض ويبكي : كان هذا أحد الدوافع التي جعلت المهتمين يقومون ببناء نظرياتهم حول كون دارجر يتّصف بالسادية أو الاختلال العقلي . ولكن مَن منّا لم يمارس بعض العدوانية تجاه قريب أو طفل في المدرسة عندما كنّا صغارًا؟ عليك فقط أن تجلس قرب منتزه يلعب فيه الأطفال لنصف ساعة حتى تدرك إلى أي درجة بإمكان الأطفال أن يكونوا عنيفين فيما بينهم .

ولاحقًا ، حدث تغيير ما . لقد بدأ دارجر بالإحساس بحنان تجاه الأطفال ، وسوف يستمر هذا الشعور معه طوال حياته . «وكانَ الأطفال الرضّع كل شيء بالنسبة لي ، أحبهم أكثر من العالم بأسره . سأدللهم وألاطفهم . ولن أسمح لأي طفل أكبر منهم أو حتى فتى بالغ بالاعتداء عليهم أو مضايقتهم بأي شكل من الأشكال .» هذا النوع من الجمل كان الدافع وراء ارتفاع الشكوك تجاه ميول دارجر ، برغم أن دارجر كان بالتأكيد يرى نفسه مدافعًا عن براءة الأطفال ، عن ضعفهم واحتماليّة تعرض أي شخص لهم بالأذى .

كانت سيرة الفتى التي تُروى في تلك الصفحات ، تتحدث عن فتى ذكي وعنيد ، يرفض التراكيب التي يعيش فيها الكبار

بطريقة غير منطقية . كان لمّاحًا وسابقًا لعمره ، وقد تمكن من اكتشاف عيوب الطرق التي كان يستخدمها الكبار وقتها لتعليمه ، لدرجة أنه قام ذات مرة بمقاطعة معلّمه ليشرح له الطرق التي كان فيها مؤرخو الحرب الأهلية يناقضون روايات بعضهم . ورغم هذا ، لم يكن دارجر ذكيًا في المدرسة ، بسبب أنه كان يصدر أصواتًا غريبة من أنفه ، فمه وحلقه ، وكانت هذه الأصوات قد تسببت في جعله أكثر عزلة وابتعادًا عمن حوله . كان يتوقع من زملائه أن يندهشوا من سلوكه ، ولكنهم كانوا مستائين منه ووصفوه بأنه مجنون ، مختل عقليًا ، وحتى أنهم حاولوا ضربه . كان دارجر يقوم بعادة أخرى غريبة ، كان يلقي بيده اليسرى ، «ليتظاهر وكأن الثلج يتساقط» . اعتقد الجميع من حوله أنه مجنون ، ولذلك فقد اضطر للامتناع عن القيام بهذه العادة إلا عندما يكون وحده .

في ذلك الوقت ، كان والده قد قام بتسليم رعايته للراهبات في الملجأ ، هذا المكان الذي كرهه كثيرًا لدرجة أنه كان يفكر بالهرب منه ، فقط لو تمكن من معرفة طريقة أخرى للنجاة في مكان آخر . لقد كان يبلغ من العمر ثمانية سنوات ، طفل رغم قدرته على القيام بواجباته ، إلا أنه كان حساسًا تجاه حاجته للحماية من البالغين . كان والده وجدته يقومان بزيارته ، ولكن لم تكن لديه أي فرصة للعودة للمنزل معهما .

في سنته الأخيرة في الملجأ ، كان قد تم أخذه لرؤية الطبيب عدة مرات بسبب عادته الغريبة ، وهناك قام الطبيب بإخباره بأن قلبه ليس في مكانه الصحيح . «أين كان يفترض بقلبي أن يكون؟» كتب في مذكراته بشكل ساخر ، «في معدتي؟ ورغم هذا لم أتلقى أي نوع من العناية الطبية .» وبدلاً من الاهتمام به ، تم إرساله إلى

مكان آخر للأطفال المصابين بمشاكل عقلية . وكان دارجر حانقًا جدًا حتى بعد مرور عقود طويلة على هذه الحادثة . «أنا طفل مختل؟ لقد كنت أعرف أكثر من كل من كان يسكن ذلك المكان .»

في آخر الكتب التي صدرت للحديث عن سيرة دارجر الذاتية ، قام جيم إليدج بتلخيص الموقف القانوني في قضية دارجر ، بالأدلة والإثباتات ، ليشير إلى الظروف المروعة التي كان يواجهها الأطفال في ذلك الملجأ ، حيث كانوا يتعرضون للاغتصاب ، الضرب ، وحتى القتل . ولكن لم يذكر دارجر أيًا من هذه القصص المروعة في مذكراته التي كتبها بنفسه . «كان المكان مُرضيًا بعض الأحيان وفي بعض الأحيان كان العكس ،» قال في مذكراته ، ثم : «أخيرًا تمكنت من الإعجاب بهذا المكان .» وهذا لا يعني بالتأكيد أنه لم يكن يتعرض للعنف أو الأذى . قد تكون هذه النغمة الهادئة في الوصف دلالة على تبلّد الإحساس الذي وصل إليه ، بسبب الطبقات الكثيرة من العزلة ، الصمت ، الخوف والشعور بالعار . ربما كان هذا خاطئًا أيضًا . ولقد تم نقاش هذا الغياب بشكل كبير ؛ وأصبح الأمر أشبه برغبة عارمة في سد الفراغات التي تركها هنري دارجر في قصته . لقد كان ذلك المكان عنيفًا ؛ وكان دارجر هناك ؛ هذه هي الحقيقتان اللتان نعرفهما ، وهذه هي حدود المعلوم بالنسبة لنا .

وهنا أيضًا عليّ أن أقول شيئًا عن الوقت . كما حدث مع ديڤيد وونناروڤيتش في مذكراته عن طفولته ، كان الإحساس بالوقت في مذكرات دارجر ضبابيًا وغير مؤكد . هنالك العديد من الجمل الشبيهة بقوله : «لا أستطيع تذكر عدد السنوات التي عشتها مع والدي» أو «أعتقد أنني كنت في الملجأ لسبعة أعوام» . هذا التردد

المؤقت كان نتيجة للعديد من الانتقالات والقليل من التوضيحات التي قُدمت له عندما كان طفلاً ، ونتيجة أيضًا لغياب الأب أو الأم ، وغياب دورهما الذي يتمثل في ترتيب ذاكرة الطفل بإعادة إخباره بقصصه كي تترسخ لديه . بالنسبة لهنري ، لم يكن لديه أحد يساعده على التذكر في طفولته . كان العالم الذي عاش فيه عبارة عن مكان تحدث فيه الأشياء دون تحذير ، ودون أي أدنى قدرة على توقع الأحداث في المستقبل .

وعندما أصبح مراهقًا ، علِم دارجر أن والده قد تُوفي ، وأنه أصبح تحت رحمة هذا الملجأ ، وأنه لم يعد يملك عائلة . «لم أبك ولم أذرف الدموع ،» كتب دارجر ، «لقد كنت أملك ذلك النوع من الحزن العميق . ربما كان من الأفضل لي أن أبكي . كنت أشعر بذلك الحزن العميق لأسابيع ، وبسببه كنت في حالة قبيحة ، لدرجة أن كل من حولي كان يتجنبني ، لقد كانوا يشعرون بالخوف مني . . . وفي بداية حزني كنت نادرًا ما أتناول الطعام ، ولم أكن صديقًا لأحد .» خسارة تليها خسارة ، ليتسبب ذلك في انسحاب يليه انسحاب .

وكالوقت ، يبدو موضوع المنزل أو الوطن مصدرًا للتشويش . وفي ذلك المكان ، كان الفتيان الأكبر سنًا يقضون فترة الصيف في العمل في الحقول . كان هنري يحب العمل ، ولكنه كان يكره ترك الملجأ . «لقد كنت أحبه أكثر من المزرعة ، ولكني كنت أحب العمل هناك . ولكن الملجأ كان بمثابة منزلي .» تكرار كلمة «لكن» كانت إحدى الطرق التي يستخدمها دارجر لإشعال التناقض الموجود في أفكاره .

في الحقيقة ، ورغم استمتاعه بوجبات الطعام التي كانت تُقدم

في المزرعة ، حبه للعمل في الحقل ، واعتقاده أن العائلة المسؤولة عن المزرعة كانت طيبة جدًا حسب وصفه ، إلا أنه حاول الهرب أكثر من مرة . فشلت أولى محاولاته عندما تم القبض عليه بواسطة راعي بقر يعمل في المزرعة ، والذي قام بتقييد يديه وجعله يجري خلف الحصان ، هذا المشهد الذي تم تجسيده بشكل كرتوني في الفيلم الوثائقي الذي أخرجته جيسيكا يو والذي كان يتحدث عن حياة دارجر . من الصعب العثور على طريقة بصرية أكثر قسوة وفظاعة من هذه لتصوير الضعف وقلة الحيلة التي يمكن لك أن تقاسيها في حياتك ، حيث تم ضربك وسحبك بواسطة قوة أكبر منك .

وقد حاول دارجر الهرب مرة ثانية ، عندما اندس في قطار لشحن البضائع إلى شيكاغو . وبعد أن ضربت القطار وركّابه عاصفة مخيفة قام دارجر بتسليم نفسه للشرطة . «ما الذي جعلني أهرب؟» سأل نفسه في مذكراته ، وأجاب : «احتجاجي على إرسالي من الملجأ إلى المصحة ، لقد أردت البقاء في الملجأ ، إنه بمثابة المنزل بالنسبة لي .»

**

في استراحات الغداء التي كنت آخذها ، كنت معتادة على المشي قرب النهر والجلوس هناك . وكنت أستمع إلى صراخ الأطفال الذين يلعبون بالقرب . وكانت كلمات دارجر تتكرر في رأسي ، بينما كنت جالسة هناك . «لقد كان بمثابة المنزل بالنسبة لي .» هذه الجملة تتقاطع مع مشكلات أساسية في دراسات الوحدة : سؤال التعلّق . نظرية التعلّق التي تم العمل عليها في خمسينات وستينات القرن الماضي بواسطة المحلل النفسي البريطاني جون بولبي وبواسطة

الطبيبة النفسية ميري آينسورث تقترح أن الأطفال يحتاجون لتشكيل تعلّق عاطفي في بداية حياتهم ، هذه العملية سوف تساهم في تطورهم العاطفي والاجتماعي لاحقًا ، وإن تم إحداث أي ضرر في هذه العملية فإن عواقبها ستكون دائمة .

قد يكون هذا أقرب للمنطق الآن ، ولكن في زمن دارجر كانت كل المتطلبات التي يتم توفيرها للأطفال هي بيئة خالية من الجراثيم ، وطعام قابل للأكل . وإضافة إلى ذلك كان الاعتقاد السائد في تلك الفترة يميل للإيمان بأن الحنان والاهتمام المبالغ به بإمكانه أن يفسد الطفل . بالنسبة للأذن المعاصرة ، قد يكون هذا جنونًا محضًا ، ولكنه كان يتكئ على رغبة حقيقية في تحسين قدرة الطفل على النجاة . في القرن التاسع عشر كانت معدلات وفاة الأطفال مرتفعة جدًا ، خاصة في المؤسسات العامة كالمستشفيات ودور الأيتام . وبعد فهم الطريقة التي كانت تنتشر بها الجراثيم ، كانت أفضل طرق الاهتمام بالأطفال هي الحفاظ على أقل قدر ممكن من الاتصال الجسدي بينهم وبين من حولهم ، عن طريق إبقاء المسافات بين الأسرّة والحد من التواصل مع الأهل ، الموظفين ، والمرضى الآخرين قدر الإمكان . ومع أن هذا أدّى إلى خفض معدل الأمراض المعدية بشكل كبير ، إلا أنه أدّى أيضًا إلى عواقب نفسيّة أخرى ، واستغرق الأمر عدة عقود حتى تم فهمها بشكل جيد .

وفي ظل هذه الظروف العقيمة الجديدة ، فشل الأطفال في النمو والتعلم . كانوا يتمتعون بصحة جيدة ، ولكنهم كانوا معزولين تمامًا دون لمسة حانية ، وكانوا يمرون بعدة انتكاسات من الحزن ، الغضب ، اليأس ، حتى ينتهي بهم الأمر أخيرًا بقبول واقعهم . كان هؤلاء الأطفال قساة ، مؤدبين ، لا مبالين ومتحفظين عاطفيًا ، كان

سلوكهم يجعل من السهل تركهم وتجاهلهم ، ليكونوا ضحية للوحدة والعزلة .

في تلك الفترة كان علم النفس في مهده ، وأغلب الممارسين له كان ينكرون وجود مشكلة لدى أولئك الأطفال . كان هذا عصر عالم النفس السلوكي ب . ف . سكينر ، والذي كان يعتقد أنه يجب تربية الرُضع في صناديق ، كي يتم حمايتهم من تلوث الأمهات ، وكان أيضًا عصر جون واتسون ، رئيس الجمعية الأمريكية النفسيّة ، والذي كان يناقش فكرة وضع المواليد في مخيمات معقّمة ، وفقًا للمبادئ العلمية ، وإبعادهم تمامًا عن أهاليهم .

رغم هذا ، كان هنالك عدد من الأطباء النفسيين في أمريكا وأوروبا ، من بينهم بولبي ، آينسورث ، ريني شبيتز وهاري هارلو ، الذين آمنوا أن هؤلاء الأطفال كانوا يعانون من الوحدة ، وكانوا بحاجة للحب : بالتحديد للإحساس الجسدي الحاني من شخص معين يهتم بهم بشكل مستمر . وبدأ هؤلاء الأطباء بإجراء الأبحاث في المستشفيات ودور الأيتام ، ولكن هذه الأبحاث واجهت عدة صعوبات لأنها كانت محدودة من جهة وقابلة للتشكيك فيها من جهة أخرى . وبعدها قام هاري هارلو بتجربته الشهيرة سيئة السمعة على القردة في نهاية خمسينات القرن الماضي ، ليثبت بعد ذلك قضية الحب . وأي شخص يقوم بمشاهدة الصور لهذه القردة في تجربة هارلو وهي تلتصق بالنماذج التي صنعها سوف يدرك أن هذه تجارب مروّعة ، تم إجراؤها في ظروف علمية صعبة وظروف أخلاقية مثيرة للاشمئزاز . كان تغيير الطريقة التي تتم بها معاملة الأطفال قضية مهمّة لدى هارلو ؛ وبالنسبة له كانت القردة مجرد ثمن

بسيط ، ضرر جانبي يمكن تحمله كي يربح معركة أكبر . ومثل بولبي ، كان يحاول أن يثبت الأهمية الحتميّة للحب والاتصال الاجتماعي . العديد من النتائج التي توصّل إليها تتفق مع دراسات الوحدة الحديثة ، خاصةً فكرة أن الوحدة تؤدي إلى تدهور التطور الاجتماعي ، ثم إلى الرفض والإقصاء .

في أول تجاربه حول التعلّق ، والتي أجراها في جامعة ويسكونسون سنة ١٩٥٧ ، قام بفصل قردة رضيعة عن أمهاتها ، ووضع لها مجموعة من البدائل الصناعية ، أحدها مكسوة بقطعة قماشية والأخرى كانت غير مكسوة . وكان هنالك أيضًا قارورة من الحليب مثبتة على صدر الدمية غير المكسوة . وحسب النظريات التي كانت مسيطرة على تلك الفترة ، من المفترض على القردة الرضيعة أن تذهب نحو مصدر الطعام والشراب ، ولكن النتيجة كانت أن القردة الرضيعة اتجهت نحو الدمى القماشية ، لتتشبّث بها سواء كان لديها حليب أم لا ، وكانت تذهب بسرعة للدمى الأخرى لتشرب الحليب ثم تعود بسرعة .

ثم قام هارلو بدراسة ردود أفعال القردة الرضيعة لأنواع مختلفة من القلق . قام بمنح مجموعة منها دمية من أسلاك ، وقام بمنح مجموعة أخرى دمية من قماش ، ثم قام بإدخال دمية صغيرة لكلب ينبح ويحمل طبلة صغيرة يضرب عليها . النتيجة كانت أن القردة التي كانت قرب الدمية المصنوعة من أسلاك كانت أكثر قلقًا وخوفًا من القردة التي كانت قرب الدمية القماشية .

هذه النتائج تتفق مع نتائج أبحاث ماري آينسورث التي قامت بها لاحقًا في بداية ستينات القرن الماضي لتكتشف قدرة الأطفال على تحمل الضغط النفسي أو المواقف الخطرة ، والتي أطلقت عليها

اسم (*Strange Situatio Procedure*) . كانت آينسورث هي التي جاءت بالتصنيف الذي مازال يُستخدم حتى الآن ، ليكوّن الفرق بين التعلّق الآمن والتعلّق غير الآمن . وفي التعلّق غير الآمن قد يكون الطفل قلقًا بسبب غياب الأم ، ويظهر مشاعره عبر الغضب ، الرغبة في التواصل ، وقد يتصرف الطفل في حالة أخرى بشكل معاكس ، بميله لإخفاء مشاعر الخوف والحزن .

كل هذه التجارب تُظهر الحاجة الشديدة التي يشعر بها الأطفال لشخص بإمكانهم التعلّق فيه . ورغم هذا ، لم يكن هارلو مقتنعًا بنتائجه . ولذلك فقد قام بتصميم تجربة جديدة أطلق عليها اسم *الأمهات المتوحشات* . وقام بصنع أربعة أمهات متوحشات ، كانت كلٌّ منهن تملك جسدًا قماشيًا مريحًا ، وفي الوقت نفسه كان لديهن مسامير نحاسية ، وقدرة على توليد الشحنات الكهربائية ، ورغم الألم الذي كانت تعانيه القردة الرضيعة إلا أنها كانت تعود في كل مرة إلى الأم القماشيّة ، باستعداد تام لمواجهة الألم ، فقط للحصول على الألفة والحب ، والقدرة على احتضان الأم .

كانت صورة هذه الأمهات التي صنعها هارلو هي التي خطرت لي عندما قرأت نص دارجر عن حبه للملجأ . الحقيقة الكئيبة التي توصل لها هارلو في تجربته تكشف لنا أن حاجة الطفل إلى الاهتمام تتفوق على قدرته على حماية نفسه : هذه اللحظة التي ندرك فيها سبب رغبة الطفل في البقاء مع أهله حتى لو كانوا يعاملونه بقسوة . «لا أستطيع أن أقول إن كنت أشعر بالأسف لأنني هربت من المزرعة أم لا ، ولكني متأكد الآن أنني كنت غبيًا حين أقدمت على فعل كهذا .» لقد كتب دارجر هذه الجملة في مذكراته . «كانت حياتي أشبه بالجنة هنا . هل تعتقد أنني كنت مغفلاً بما يكفي

للتفكير في الهرب من الجنة؟» جنة : مكان كان الأطفال فيه في تلك الفترة يتلقون أنواع الضرب والإهانة .

ولكن الأمهات المتوحشات لم تكن التجربة العلمية الوحيدة التي قام بها هارلو والتي تتقاطع مع عنصر مهم من حياة دارجر . في نهاية ستينات القرن الماضي ، وبعد أن فاز هارلو بالميدالية الوطنية للعلم ، قام بالتركيز على الأطفال الذين لا يقومون بأي تواصل اجتماعي على الإطلاق . لأنه أصبح على معرفة وإدراك بأن التعلق بالأم وحده لا يكفي لإنتاج إنسان ناضج من الناحية الاجتماعية والعاطفية ، وأن الأمر يتطلب فسيفساء معقدة من العلاقات الاجتماعية . لقد أراد هارلو أن يفهم دور العلاقات الاجتماعية في تطور الطفل ، وأراد أن يفهم النتيجة المحتملة لتجربة الانعزال القسري الذي يمر به بعض الأطفال .

في الجولة الأولى من تجاربه المروعة والتي كانت تتعلق بالعزلة ، قام هارلو بوضع قردة رضيعة في سجون انفرادية ، بعضها لشهر ، وبعضها لستة أشهر وبعضها الآخر لسنة كاملة . حتى القردة التي قضت أقصر فترة ممكنة في السجن خرجت من سجونها وهي مضطربة عاطفيًا ، بينما تلك التي قضت سنة بأكملها أصبحت غير قادرة على الاكتشاف أو بناء العلاقات الجنسية ، وكانت تقوم بسلسلة من التصرفات المتكررة : التجمّع ، اللعق . وكانت هذه المجموعة من القردة عنيفة أو منسحبة ؛ وكانت تقوم بلعق أصابعها ؛ وكانت تتوقف وتتصنّم لفترات طويلة . مرة أخرى ، تذكرت هنري دارجر : الطريقة التي كان يصدر بها الأصوات في المدرسة ، الحركات المتكررة التي كان يقوم بها بيده اليسرى .

أراد هارلو أن يرى ما سيحدث لو تم تقديم هذه القردة التي تم

عزلها إلى مجموعة طبيعية من القردة . كانت النتائج مدمّرة . عندما تم وضع جميع القردة في مكان واحد تعرضت القردة التي مرت بتجربة العزلة لمختلف أنواع التسلط والأذى ، وقام بعضها بالتهجم على الآخرين وفق ما يسميه هارلو «الاعتداءات الانتحارية» . كان الأمر سيئًا جدًا لدرجة أنه توجب إعادة القردة المعزولة للعزل من جديد حتى لا تتعرض للقتل . في كتاب هارلو ، *النموذج البشري* ، الفصل الذي يناقش هذه التجارب كان عنوانه «جحيم الوحدة» .

لو كانت هذه النتائج محصورة على القردة فقط لكان الأمر مختلفًا ، ولكن البشر كائنات اجتماعية أيضًا ، ونحن نميل لاستبعاد الأفراد الذين لا ينتمون لمجموعاتنا . الأفراد الذين لا يملكون الطلاقة الاجتماعية ، الذين لم يسبق لهم أن تلقوا الحب الكافي الذي يمكّنهم من الاندماج مع غيرهم ، (بإمكاننا تذكر ڤاليري سولاناس ، التي خرجت للتو من السجن ، ثم كان الغرباء يحتقرونها في الشارع مباشرة .) بالنسبة لي كان هذا أكثر عنصر مزعج في عمل هارلو : اكتشافه أنه بعد تجربة العزلة التي يمر بها الفرد فإنه سوف يعمل مع المجتمع للحفاظ على الانفصال التام بينهما .

وهنالك دراسة أخرى حديثة ، تختص بالأطفال الذين يتعرضون للتسلّط والعنف من زملائهم ، تقترح هذه الدراسة أن ضحايا هذا التسلّط عادة ما يكونون أكثر الأطفال عنفًا أو أكثرهم قلقًا وانسحابًا . وللأسف هذه هي السلوكيات التي تنشأ من التعلّق غير الآمن أو من تجربة عزلة في عمر مبكر . وهذا يعني أن الأطفال الذين مروا بتجارب تعلّق مريرة هم الأكثر عرضة للرفض من زملائهم ، وبهذا فإنهم يؤسسون لأنماط الوحدة والانسحاب والتي

سوف تستمر معهم حتى حياتهم البالغة .

هذا النمط يظهر أيضًا في حياة دارجر . الخسارات التي عانى منها في طفولته هي بالضبط التي تكفي لتدمير التعلّق ، وتوليد الوحدة المرضيّة . وما سيحدث لاحقًا هو سلسلة تقليدية من فرط الحركة ، والنمو المتزايد للدفاع عن الذات والشك في الآخرين ، هذه الأعراض المذكورة في مذكراته بشكل واضح . كان يتذكر بعض الجدالات التي خاضها مع أشخاص في ماضيه ، بعد أن قاموا بخداعه أو تخييب أمله . «أكره كل مَن يتهمني ، وكنت أرغب في قتل هؤلاء ، ولكني لم أكن أجرؤ . لم أكن صديقًا لهم ، وأنا عدوهم الآن ، حتى لو كانوا موتى .» هذا الاقتباس يشير إلى شخص لا يملك أي مرونة اجتماعية ، شخص تعرّض للكثير من الاعتداء والسخرية ، وكان حبيسًا لدائرته الدفاعية الذاتية المليئة بالشك وعدم الثقة التي تتبع أي تجربة من العزلة الاجتماعية .

ولكن الجزء الذي يغفله البحث النفسي في موضوع العزلة ، هو دور المجتمع في طرد واستبعاد هؤلاء الأفراد الغرباء . وهذا هو المحرك الآخر للوحدة ، وهو السبب الذي يجعل بعض الأفراد - الضعفاء والمحتاجين للتواصل - يجدون أنفسهم على عتبة المجتمع ، أو ربما خارجه تمامًا .

**

بعد تمكّن دارجر من العودة إلى شيكاغو ليستقر فيها طوال حياته ، تمكّن من العثور على عمل في المستشفيات الكاثوليكية للمدينة . وعمله كعامل نظافة كان صعبًا : أيام طويلة ، لا إجازات ، ولا راحة إلا في ظهيرة يوم الأحد - كانت هذه تجربة معروفة لدى الكثيرين في تلك الفترة وفي سنوات الكساد الشهيرة . واستمر

دارجر في هذا العمل لأربعة وخمسين عامًا ، قام خلالها مرة واحدة بمحاولة التقديم للالتحاق بالجيش وتم رفضه بسبب ضعف نظره ليعود بعد ذلك لعمله دون انقطاع . وطوال تلك الفترة كانت مهماته محدودة جدًا : تقشير البطاطا ، غسل الأباريق والأطباق في المطبخ شديد الحرارة ، والذي كان يصل إلى درجات مرتفعة من الحرارة في صيف شيكاغو لدرجة أن دارجر كان مريضًا لعدة أيام بسبب ذلك . وأسوأ مهمة كان عليه القيام بها هي أخذ القمامة لحرقها ، خاصة في فصل الشتاء ، ووقتها كان غالبًا ما يصاب بنوبات من البرد والمرض .

السر الذي جعل دارجر يتحمل هذه السنوات المريرة ، كان وجود صديق مميز ، يدعى ويلي (كما كتبه دارجر في مذكراته مع أن اسمه كان ويليام) شلويدير ، هذا الصديق الذي كان دارجر يزوره كل مساء في سنوات عمله . لا يتحدث دارجر عن كيفية التقائه بويلي ، الذي كان يعمل كحارس ليلي في المدينة ، ومع الوقت أصبحت علاقتهما قوية لدرجة أن دارجر قام بالتعرف على جميع أفراد عائلة ويلي : أخواته ، أبناء وبنات إخوته . جميعهم ، قاموا بإنشاء نادٍ سري أطلقوا عليه اسم مجتمع غيميني . كان هدف هذا النادي حماية الأطفال ، وقد قام دارجر بإنتاج العديد من الأعمال الفنية كخدمة لأفكار هذا النادي ، وهذا يقلل من احتمالية عدم اطلاع أحد على أعماله في حياته .

في سنة ١٩٥٦ ، توفت والدة ويلي ، فقام ويلي ببيع المنزل وانتقل للعيش من أخته كاثرين في سان أنتونيو ، حيث توفي هو أيضًا بعدها بثلاثة أعوام بسبب الانفلونزا الآسيوية . «الخامس من شهر مايو ، (نسيت السنة) ،» كتب دارجر ، «ومنذ أن حدث ذلك ،

بقيت وحدي تمامًا . ولم أقترب من أي شخص آخر .» لم يسمح له عمله بالذهاب وحضور جنازة صديقه ، وبعد ذلك لم يتمكن من إيجاد كاثرين ، رغم أنه كان يعتقد أنها ذهبت إلى المكسيك .

بعد عدة أيام من قراءتي لحادثة موت ويلي في مذكرات دارجر ، كنت قد وجدت مجلدًا يحتوي على عدد من المراسلات - ملاحظات مقتضبة إلى الراهبين والجيران في أغلبها - وعثرت فيه على رسالة من دارجر إلى كاثرين . كانت تحمل تاريخ الأول من يونيو ١٩٥٩ وبدأت بتعبير رسمي عن الحزن . *صديقتي العزيزة الآنسة كاثرين ، بالتأكيد لم أكن أشعر أنني على ما يرام ، الخبر الحزين جدًا ، صديقي العزيز بيل ، توفي في الثاني من مايو ، أشعر أنني ضائع في فضاء فارغ .*

ثم كان هنالك مقطع طويل عن مكالمة هاتفية لم يتم الرد عليها ، هويات غير صحيحة ، هنري آخر في مطبخ العمل . «لماذا لم تتصلي على هاتفي المنزلي؟» سألها بشكل يائس . «كنت سأعرف بالخبر ، وربما كنت سآتي للجنازة .» لأنه كان مريضًا ولم يصله الخبر إلا بعد ثلاثة أيام . كان يعتذر لها لأنه لم يكتب لها بشكل عاجل ، «لأنني كنت مضطربًا بسبب خبر وفاته . لقد كان كأخ بالنسبة لي . لا شيء مهم بالنسبة لي الآن ، وسوف أعيش هنا نوعي الخاص من الحياة .» لقد عبّر دارجر عن أمله في أن تصلها تعازيه ، وأضاف : «من الصعب تقبّل الخسارة . إنها بالتأكيد بالنسبة لي كخسارة كل شيء كنت أملكه .»

كانت الرسالة مختومة بختم «رجيع» . كانت كاثرين قد اختفت تمامًا . وبعد هذه الخسارة ، لم يقم دارجر بالتعرف على أحد . وبدلاً من الأصدقاء ، أصبحت حياته غير مأهولة على

الإطلاق ، وربما كان هذا ما يعنيه عندما قال : *سوف أعيش هنا نوعي الخاص من الحياة* . وبعد سنوات قليلة ، في نوفمبر من سنة ١٩٦٣ ، تقاعد دارجر من عمله في المستشفى ، وقد بلغ من العمر واحدًا وسبعين عامًا . وكانت قدماه تؤلماه بشكل متصاعد ، وكان يعاني من آلام شديدة لم يكن يستطيع الوقوف بسببها . وكان يعاني من ألم في جنبه أيضًا ، لدرجة أنه كان يلعن بغضب لساعات عندما يجلس على الكرسي من شدة الألم . قد يعتقد البعض أن التقاعد كان مريحًا بالنسبة لدارجر ، ولكنه قال إنه كره الحياة الكسولة ، وانعدام المهام التي بإمكانه أن يملأ بها الأيام الفارغة . وبدأ بالذهاب إلى نفايات الحي ليبحث فيها عن المخلفات المفيدة ، خاصة الأحذية الرجالية القديمة .

وحسب شهادات جيرانه كان دارجر يتحدث إلى نفسه كثيرًا في غرفته : أحيانا كان يستذكر محادثات من ماضيه مع أشخاص قد عرفهم في السابق ، وكان يغير لهجته وطريقة كلامه كي يقوم بأداء كل دور وكأنه شخصية مستقلة .

تاريخ حياتي لم يكن معنيًا تمامًا بهذه الفترة من حياة دارجر ، لأنه في الصفحة رقم ٢٠٦ من أصل ٥٠٨٤ صفحة يحدث انتقال جذري من كتابة سيرته الذاتية إلى سرد قصة طويلة وهائلة عن إعصار يدعى سوييتي باي (*فطيرة حلوة*) والضرر الهائل الذي سببه هذا الإعصار . أما إن كنا سنبحث عن إحساس حقيقي عن فترة تقاعده فإننا نحصل على هذا من يوميات كان يكتبها بشكل مستمر في نهاية حياته . كانت يومياته متكررة ، وضيقة ، ولا تتحدث إلا عن ملامح بسيطة لحياته . «السبت ، الثاني عشر من إبريل . عيد ميلادي . إنه يشبه يوم الجمعة . تاريخ حياة . لا نوبات

غضب .» «الأحد ، السابع والعشرون من إبريل سنة ١٩٦٩ . كتلتان من القمامة . سندويش هوت دوغ . شعرت أنني تعيس من البرد . ذهبت للسرير مبكرًا في الظهيرة .» «الأربعاء ، الثلاثون من إبريل سنة ١٩٦٩ . مازلت في السرير لقد أصبت بالبرد . برد اليوم والليلة أشد سوءاً . لقد أنهكني . لا توجد كتل قمامة . لا يوجد تاريخ حياة .»

ولا عجب في أن القسيس توماس ، في كنيسة القديس ڤينست لاحظ دارجر قائلاً ، «لقد كان أكثر عجزًا مما كنت أتوقع» . لم يكن لديه أي أصدقاء أو نشاطات اجتماعية خارج الكنيسة . صحيح أنه قام بالتفاعل أحيانًا من جيرانه . وهنالك بعض الرسائل في أرشيفه تُظهر أنه قد طلب بعض المساعدة من جاره ديڤيد بيرغلوند : مساعدة بشأن السلّم ، وكان قد طلب بعض هدايا الكريسمس منه . وكان بيرغلوند وزوجته قد قاما بالاهتمام بهنري عندما كان مريضًا ، رغم أن هنري لم يذكر هذا في يومياته . ولكن بعيدًا عن هذا التواصل الذي حدث بينه وبين جيرانه ، كان هنالك غياب كبير للتواصل الإنساني في حياته ، بالإضافة إلى قدر كبير من المشاعر الداخلية التي كان يشعر بها والتي كانت تتمثل في الغضب تحديدًا .

اليوميات الأخيرة التي قام دارجر بتسجيلها كانت في نهاية شهر ديسمبر من سنة ١٩٧١ . توقف دارجر عن الكتابة لفترة ، وأصيب بعدوى في العين ، والتي تطلّبت عملية جراحية لعلاجها . وخلال فترة الشفاء لم يجرؤ على الخروج ، وكان في سريره طوال الوقت ، ليمارس الكسل الذي كان يشمئز منه . ويبدو عليه أنه يشعر بالتعاسة والخوف . «لقد حظيت بكريسمس تعيس جدًا . لم

يسبق لي أن حظيت بكريسمس جيد في حياتي ،» ويضيف : «أنا أشعر بالمرارة ولحسن الحظ لا أشعر بالرغبة في الانتقام .» ولكن ماذا سيخبئ المستقبل له . «وحده الله يعلم . كانت هذه السنة سيئة جدًا . أتمنى ألا تتكرر .» وكانت كلماته الأخيرة «كيف سيكون القادم؟» تبعها بشرطة - ليعبّر عن التوقف .

**

كان مكتبي في قسم الأرشيف يقابل مجموعة من الأرفف المعدنية . وعليها كان ١١٤ صندوقًا بدرجات مختلفة من البرتقالي والرمادي . بدت عليها الرتابة والعملية ، واكتشفت لاحقًا أنها كانت تحتوي على أدلة على حياة دارجر السريّة : ذاته كفنان ، صانع العوالم ، هوية لم يذكرها إلا بشكل عابر في تاريخ حياته . («لأجعل الأمر أكثر سوءاً أنا فنان ، ولطالما كنت فنانًا والآن لا أستطيع الوقوف حتى لأرسم أعلى اللوحة بسبب ألم ركبتي .»)

كفنان ، كان دارجر قد تعلم كل شيء بالاعتماد على نفسه . رغم أنه كان يملك موهبة رائعة في القدرة على اختيار الألوان ولطالما فعل ذلك في طفولته ، ولكنه كان مؤمنًا تمامًا بعدم قدرته على الرسم . العديد من الفنانين كانوا يشعرون بعدم الراحة عند استخدام أيديهم بشكل حر على الصفحة . وأحيانا ما يكون هذا الشعور نابعًا من رغبة في تجنب الحتمية ، وقد قال دوشامب عن عمل عشوائي ذات مرة : «لقد تشكّلت النية قبل كل شيء من نسيان اليد .» هذه الرغبة ظهرت أيضًا في أعمال وارهول ، والذي رغم أنه كان موهوبًا بشكل بالغ في الرسم باليد إلا أنه أراد أن يمحو آثار يده تمامًا ، ليفضل عمليات النسخ بواسطة الآلة ، خاصة بواسطة طباعة الشاشة الحريرية . وهنالك فنانون آخرون شككوا في

قدراتهم في الرسم بأيديهم . في كل مرة كان وونناروڤيتش يتعرض للسؤال عن بداياته كفنان ، كان جوابه بأنه اعتاد أن يجمع الصور في طفولته - مناظر المحيط ، أو صور الكواكب الأخرى وهي تدور في أفلاكها- وأنه كان يقدمها لزملائه في المدرسة على أنها أعماله فعلاً . وفي النهاية ، قامت إحدى الفتيات بمواجهته وتحدته أن يقوم بالرسم باستخدام يده أمامها . وكانت المفاجأة أنه تمكن من فعلها ، ومنذ تلك اللحظة تخلص من قلقه وخوفه بشأن عدم قدرته على الرسم الحر .

لم يكن دارجر يعاني من هذا الخوف ، ولكنه مثل وارهول وجد طرقًا للتحايل على الرسم ، ليمارس متعته في خلق الفن من خلال قطع حقيقية من العالم . كيف تمكن من فعل هذا : رسم لوحة بعد لوحة دون تدريب ، وهو يعمل في وظيفة شاقة ولا يملك إلا قدرًا محدودًا من الموارد؟ المسؤول عن أرشيف دارجر في المعرض كان فنانًا أيضًا ، وبينما كان يقدم لي الصناديق التي أردت أن أتفحصها كان يشرح لي مسيرة دارجر ، الطريقة المؤلمة والشاقة التي تمكن من خلالها أن يطور ويصقل مهاراته الفنيّة .

بدأ دارجر بصور جاهزة ، وكان يلونها ويستخدم الطلاء فوقها ، ليضيف بعض القبعات أو الأزياء للشخوص الموجودة في الصور . ثم بدأ بالعمل على فن الكولاج ، ليقص الصور من الصحف والمجلات وليقوم بإلصاقها في تراكيب كانت تتزايد تعقيدًا في كل مرحلة من عمله . ولكن مشكلة هذه التقنية تكمن في أن كل صورة يمكن استخدامها مرة واحدة فقط ، وهذا يعني أن عليه إيجاد العديد من مصادر المواد الخام بشكل مستمر ، وكان يبحث عن هذه المصادر في المستشفى أو في حاوية القمامة . لقد كانت هذه طريقة تستهلك

كل وقته وكانت محبطة أيضًا ، خاصة عندما يجب عليه أن يضحي بصورة ورقية عزيزة عليه فقط كي يقوم بخلق لوحة واحدة ، أو أحيانًا سيناريو واحد داخل لوحة .

ومن هنا بدأ دارجر بعملية النسخ . وبالنسخ ، تمكن دارجر من تحرير العنصر في الصورة من سياقه القديم ليقوم باستخدامه لعدد غير محدود من المرات ، وليدخله عن طريق ورق الكربون في عدد متنوع من المشاهد . كانت هذه طريقة اقتصاديّة ، عملية ، وذكية ، مكّنت دارجر من تملّك الصورة بشكل سحري ، برغم أنه لم يتمكن من تملكها عندما كان يستخدم المقص ، وليقوم بنقلها من مكانها الأصلي إلى مكانها الجديد في اللوحة . كانت إحدى أحب الصور إليه صورة لطفلة كئيبة تحمل دلوًا ، وتضع إصبعها في فمها . ويتكرر وجودها كثيرًا في لوحاته ، وقد استخدمها لوصف البؤس والعزلة .

كانت هنالك آلاف المصادر للصور في مجلدات عديدة امتلكها دارجر . لقد شهدت هذه الصور على حب دارجر وهوسه بالثقافة الشهيرة ، وذكرني هذا بآندي وارهول ، لأن دارجر استخدم المبدأ ذاته في أخذ وتقديم الأشياء العادية في الفن . وبغض النظر عن كل الشائعات التي كانت تدور حول سلوك دارجر الغريب والمتوتر ، إلا أنه أثبت من خلال مجلداته أنه حريص جدًا على ترتيب مواده ومصادره ، ليقوم بتأسيس مجموعات مقسمة حسب ثيمات : للغيوم والفتيات ، لصور الحرب الأهلية ، للفتيان ، للرجال ، للفراشات ، للكوارث ، كل هذه العناصر كانت هي المكونات الأساسية للعوالم التي خلقها دارجر . كان دارجر قد خزنها في مجلدات ومظاريف متسخة ، وكانت معنونة بحذر : «صور الأطفال والنباتات» ، «الغيوم» ، «صور خاصة لفتاة منحنية بعصاة وصور

أخرى لفتاة تقفز في رعب» ، «فتاة بإصبع أسفل الذقن» . حتى أنه قام بتقسيم الصور إلى مجموعات ، منها التي سوف تُرسم مرة واحدة ، ومنها التي سوف تُرسم مرات عديدة .

وأصبح عمل دارجر أكثر تعقيدًا عندما اكتشف سنة ١٩٤٤ أنه يستطيع أن يأخذ الصور من الصحف والمجلات ويقوم بتكبيرها في محل قرب بيته عن طريقة تقنية التحميض . نقلت هذه التقنية عمله الفني بشكل هائل ، لتسمح له بالعبث بمقياس اللوحة ، وليقوم بتحرير المشاهد عن طريق استخدام المقدمة والخلفية ، ليخلق طبقات تتحرك وتنحسر .

كان أحد صناديقه في المعرض مليئًا بالمظاريف ، وفي كل منها نسخة أصلية ، نسخة من فيلم التصوير ، وكذلك نسخة من الصورة بعد التكبير . وعثرت أيضًا على إيصال المبلغ الذي قام دارجر بدفعه مقابل هذه العملية ، كانت المبالغ التي يدفعها تتراوح بين ٥$ و٤$ و٣,٥$ ، ولكن راتب دارجر لم يتجاوز ٣٠٠٠$ سنويًا ، وعندما تقاعد كان يعيش على مبلغ أقل من هذا بكثير . لا شيء أكثر وضوحًا فيما يتعلق بأولويات دارجر من المبالغ التي كان ينفقها على فنه . كان يتناول النقانق على الغداء ، وكان يتوسل من جيرانه أن يعطوه بعض الصابون ، ولكن ٢٤٦ صورة مكبرة للأطفال ، الغيوم ، الأزهار ، الجنود ، الأعاصير والحرائق ، فقط كي يتمكن من إدخال الجمال والدمار إلى عالمه الخيالي .

طوال الوقت الذي كنت أتصفح فيه أرشيف أعمال دارجر ، كنت أعلم أن هنالك لوحة ورائي ، مغطاة بالأوراق . كانت ضخمة ، طولها على الأقل إثنا عشر قدمًا ، ومن الصعب عليّ تخيّل كيف تمكّن دارجر من تخزينها ، أو حتى العمل عليها في

غرفته الصغيرة والمزدحمة . وفي يومي الأخير في المعرض ، طلبت من المسؤول هناك أن يسمح لي برؤيتها ، فقام بإزاحة الأوراق عنها ورأيتها .

لقد كانت مصنوعة من مواد مختلفة : ألوان مائية ، قلم رصاص ، نسخ كربونية وبعض الكولاج . وتم كتابة تعليق بخط اليد على ورقة بيضاء صغيرة : *هذا المشهد يُظهر المذبحة المروعة التي كانت مستمرة قبل وصول المخلوقات المجنّحة من السماء . وصلت هذه المخلوقات بسرعة لدرجة أن أولئك المتعلقين بالأشجار أو الأخشاب ، أو أولئك الهاربين تمكنوا من النجاة من القتلة الأشرار أو تم إنقاذهم ، ووصلوا إلى بر الأمان .*

ومثل العديد من لوحات دارجر ، تظهر هذه اللوحة مشهدًا ريفيًا ، خشبيًا وملونًا بتناسق جميل للون الأخضر . كانت هنالك نخلة ، شجرة بعنقود عنب كبير يتدلى ، شجرة تفاح ، شجرة شاحبة . وفي المقدمة هنالك مجموعة من الأزهار ، تنتشر من بقعة مليئة بالزعفران ، والتي كانت تتفتح كرؤوس الأفاعي من أسفل اللوحة .

جميع هذه الأشجار أثمرت ثمارًا غريبة . وكان هنالك مجموعة من الفتيات المقيّدات إلى تلك الأشجار ، ومجموعة أخرى معلقة بالأشجار ، وأخرى تهرب من جيش من الجنود الذين يرتدون أزياء موحدة وبعض رعاة البقر ؛ أحدهم على ظهر حصان ، والبقية يتقدمون عبر الحشائش . بعض الفتيات كنّ عاريات ، خاصة اللواتي كنّ في الأشجار ، رغم أن أغلبهن تمكنّ من إبقاء جواربهن وأحذيتهن ، وشعورهن مربوطة بشرائط . وعدد من الفراشات الملونة تجوب بحرية حولهن ، عبر سماء وردية وحمراء .

الفتاة التي تحمل الدلو كانت في الخلف، ترتدي اللون الوردي، إصبعها في فمها. «عليّ أن أوقف هذا،» قالت لنفسها. «ولكن كيف سأتمكن من فعل هذا وحدي؟» ليست وحدها من تتحدث. هذه لوحة لفظية بشكل مكثف جدًا. «بإمكاننا فقط أن نحصل على القليل منه. سيهرب الآخرون. سوف نرسل بإشارة إلى أصدقائنا في السماء،» تقول فتاة من أقصى يسار اللوحة. «لنذهب إلى القَتَلَة،» ترد صديقتها. واثنان من رعاة البقر يتجادلان بالقرب، ويصرخان: «إنها ملكي. لن أدعها أبدًا»، «اتركها، إنها الفتاة التي يجب عليّ أن أشنقها. فتاتك قد هربت.» ويتصارع الاثنان على الحبل، ويختفي الحبل للأعلى، لفرع غير مرئي. ومن الجهة الأخرى فتاة معلّقة، عارية ولكنها ترتدي جوارب زرقاء وحذاءً أزرق.

وقفت أمام اللوحة لوقت طويل، وكنت أكتب ملاحظات مفصلة عن الألوان والمواضع. الأبعاد الثلاثية التي تحققت بجعل نصف كل وجه/جسد بلون وردي غامق. خطوط مرسومة لتقسيم اللون الباهت من الأسود. حنجرة محطمة لفتاة، شعر أحمر ووجه بنفسجي فاتح. فستان بنفسجي غامق يميل للسواد بلون الجوارب. تضرب أقدامها، ركبتها ويدها بين الأشجار والزهور. لون أصفر فاتح مع أشرطة بيضاء.

كنت أشعر بالدوار. كان هنالك سنجاب في الشجرة، عنقود عنب يتدلى من الشجرة. محاولة الاستيلاء على التفاصيل كانت طريقة أستخدمها لمقاومة الأثر الهائل لهذه اللوحة، عنفها المنظّم والموسيقي، الطريقة التي تدعو بها التأويل وتقاومه في الوقت ذاته. جندي أشقر أمسك بفتاتين، واحدة في كل قبضة. كان زي

الجندي يحتوي على أزرار ذهبية وكانت عيناه الزرقاوان تنظران إلى المسافة ، لينفصل بشكل كامل عن الفعل الذي يقوم به جسده .

كان الألم في كل مكان في اللوحة ، رغم أنه ليس من الممكن للجميع إدراك هذا الألم . في الحقيقة ، لقد كانت هذه اللوحة تحقيقًا عميقًا في ثلاثة أنواع من التحديق : تحديق العذاب ، تحديق التعاطف ، وتحديق الانفصال : شهادة للألم والرعب على أوجه متعددة . كان من الصعب تحديد أكثر الأوجه إثارة للقلق ، أوجه الفتيات المعذّبات أم الأوجه الفارغة ، أم أوجه الرجال الخشبيين ، الذين لم يفهموا أنهم كانوا يقومون بتوليد الألم ، أو ربما لم يكترثوا ؛ الذين لم يتمكنوا من إدراك الأذى الذي كانوا يقومون بإحداثه لجسد آخر ، لكائن حسّاس آخر . كانت النتيجة فوضوية ، مجموعة من الأطراف والأفواه والرؤوس ، تنتشر في مشهد من عدم المبالاة ، الأرض الخصبة التي تنبت كل الحروب .

ماذا كان يفعل دارجر وحيدًا في غرفته كل هذه السنوات؟ قد تتمكن من رسم شيء كهذا مرة واحدة ، ولكن تخيل أن تقوم بهذا الفعل مرة بعد أخرى ، لتكرّس حياتك في تحليل العنف والضعف وجميع احتمالاتهما . كيف يمكن للإنسان أن يستوعب كل هذا ، العمل الذي لم يُصنع من الأساس ليرى النور؟ ولأشهُر كنتُ أجمع آراء النقاد والأشخاص الذين عرفوا دارجر . كان أحد هذه الآراء له تأثير كبير علي . كان هذا الرأي من كتاب جون ماكغريغور ، الذي كان نتيجة سنوات من البحث المخلص . كانت هنالك بعض الآراء التي لم أستطع تقبلها في الكتاب . لقد أراد جون أن يحطم الفكرة القائلة بأن دارجر كان فنانًا عن وعي منه ، وأنه كان فنانًا من الأساس ، ليقول بأنه شخص مختل عقليًا ، وأن عمله كان مجرد

عَرَض لمرضه العقلي، لا معنى له تمامًا كحركة اليد التي كان يقوم بها عندما كان طفلاً.

«هذا النهر الأبدي من الكلمات والصور،» كتب ماكغريغور:

> ... لقد وُلدت هذه من عقله تمامًا كالفضلات التي كان يفرزها جسده. كَتبَ دارجر بسبب الضرورة الداخلية التي يقتضيها عقله... لم تصل رؤيتها أبدًا بسبب حرية اختياره الإبداعي أو حتى بسبب نيّته في الخلق. إن منتجاته الكتابيّة والفنيّة ليست إلا تعبيرًا مباشرًا وغير قابل للتفادي لحالته العقلية الغريبة وغير الطبيعية. الأسلوب الشخصي المميز الذي نلحظه في كتاباته نتج بسبب حالة الشذوذ النفسي الذي كان حاضرًا طوال حياته.

كان من الصعب عليّ أن أتقبل هذا الرأي بعد أن رأيت محتويات أرشيف دارجر: مجلدات كاملة شاهدة على القرارات الإبداعية التي قام دارجر باتخاذها، للخيارات والمشاكل التي قام بحلها، رغم أنني لو كنت لم أقرأ أي شيء لديڤيد ووناروڤيتش، ربما كنت سأتقبل هذا الرأي. ولكن قصة دارجر تبدو مختلفة إن كنت على علم بقصة ووناروڤيتش، وإن كنت على علم بمشكلات العنف والاستغلال، الفقر والآثار المحبطة للعار. ووناروڤيتش كان قد نذر نفسه بشجاعة لعمله الفني، ولكن الأشياء التي قالها عن نفسه، عن دوافعه ونواياه، لها العديد من التطبيقات الأخرى. على الأقل، على هذه الأشياء أن تجعلنا نتساءل ونطرق باب الطبقات الاجتماعية والقوة في أعمال فنان مسحوق ومنبوذ من المجتمع.

لا يمكننا أن نفكر في دارجر أو سولاناس ، دون أن نفكر أيضًا في الضرر الذي يحدثه المجتمع في الأفراد : الدَور الذي تلعبه العائلات ، المدارس ، الحكومات في حياة أي إنسان وفي تجربته مع العزلة . ليس فقط من الخطأ افتراض أنه بإمكان المرض العقلي أن يفسّر كل ما قام به دارجر ؛ ولكنه أمر غير مقبول من ناحية أخلاقية ، إنه فعل قاسٍ جدًا . أحد أكثر الأشياء حزنًا في أعماله هو إعلان استقلالية الطفل الذي كتبه للعوالم . ومن بين الحقوق التي اختارها : «اللعب ، السعادة ، الحلم ، الحق في النوم الطبيعي في الليل ، الحق في التعليم ، لعلنا نصل إلى فرص متساوية لتطوير كل ما فينا من عقول وقلوب» .

ما هي الحقوق التي حصل عليها دارجر في طفولته من هذه؟ الحق الذي قام بذكره والذي جعلني أتأثر جدًا : «الحق في التعليم .» لقد دلّ هذا على القسوة وعدم الاهتمام الذي مر به دارجر في طفولته . بإمكانك تحطيم الإنسان دون اللجوء إلى صور العنف في عوالم دارجر ؛ بإمكانك سحق آماله وأحلامه ، بإمكانك إضاعة موهبته ، رفض تدريبه أو تعليمه أو تنمية عقله ، وحبسه في العمل ، دون اهتمام أو أمل ، وفرض كل القيود عليه . من العجيب أن دارجر رغم كل هذا تمكّن من خلق الكثير ، وترك خلفه العديد من الآثار المضيئة .

ما رآه ماكغريغور في أعمال دارجر كان رغبة جنسية لا تقاوم في التسبب بالألم . لقد آمن أن تعريف دارجر كان يتلخّص في أنه كان من الرجال الذين يخنقون وينحرون الفتيات الصغيرات . وقام نقاد آخرون باستنتاج قيامه بتذكر مشاهد من طفولته المريرة . ربما كان هذان الرأيان صحيحان ، لأنه من النادر جدًا أن تظهر نتائج

معقدة كهذه بسبب دافع واحد فقط . وفي الوقت نفسه ، هذا ينفي احتمالية أن يكون دارجر قد تمكن من القيام ببحث وتحقيق واع لثيمة العنف : ما معنى أن نعاني ، وهل يمكن لأي شخص أنً يدرك فعلاً العالم الداخلي لشخص آخر؟

بالنسبة لي ، كانت أعمال دارجر نتيجة لبحث شخص حشد كل ما بوسعه لينظر مرة بعد أخرى في الأشكال المختلفة للضرر الذي يتم إحداثه في العالم . تم النظر إلى هذه الفرضية بشكل جدي لأول مرة سنة ٢٠٠١ ، عندما تم وضع لوحات دارجر للعرض مع أعمال للإخوة تشاپمان وغويا ، ليتم طرح فكرة أن أعمال دارجر جزء من تاريخ الفن وأنها تناقش وتتخيل الأبعاد الممكنة لثيمة العنف وليست عبارة عن أعمال دخيلة قام رجل مجنون بابتكارها .

عندما كنت في أرشيف أعمال دارجر ، كانت هنالك عدة أخبار في البلاد تتحدث عن حوادث الاعتداء على الأطفال ، وعن العنف بين الجيران ، وصور جثث القتلى : كل هذه العناصر هي التي شكّلت عوالم دارجر ، القدرة على الوصول للقسوة والعنف لا يبدو أن لها نهاية . في الحقيقة ، إن نظرنا لأعمال دارجر من زاوية معينة بإمكاننا أن نلاحظ أنها لم تكن أعمالاً خيالية بل مبنية على أحداث واقعية تمامًا : من الصحف والإعلانات ؛ الجزء المرغوب والمثير للاشمئزاز أيضًا من عالمنا الاجتماعي . ثقافة النظر بطريقة جنسية للفتيات الصغيرات ، ثقافة الرجال المسلّحين . لقد فكّر دارجر بوضع هاتين الصورتين في مكان واحد ، ليدعهما تتفاعلان بشكل حر .

**

بعد عدة أسابيع من زيارتي للأرشيف ، سافرت إلى شيكاغو في رحلة قصيرة كي أرى نسخة طبق الأصل من غرفة دارجر في شارع ويبستر ، في متحف الفن الحدسي والغريب (*INTUIT*) . لقد كانت الغرفة أصغر مما توقعت ، وتم فصلها عن الزوار بحبل قرمزي . كنت أظن أن المسؤول عن المعرض سوف يظل طوال الوقت معي كي يراقبني ، ولكنه فك لي الشريط الفاصل وذهب وتركني وحيدة هناك .

كانت الغرفة مظلمة جدًا . وكان كل شيء مغطى بمسحوق أسود ، ربما كان غبار الفحم . كانت الجدران مطلية بلون بني زيتي ومغطاة بصور دارجر ، والعديد من صور فتيات ڤيڤيان . كان هنالك العديد من حزم الكتب والمجلات ، صناديق من الأمواس الحادة ، فرش ، أزرار ، أقلام ، ألوان . ولكن ما جذب انتباهي فعلاً أمران اثنان : طاولة مرتفعة عليها أقلام تلوين ، والعديد من هذه الأقلام مصممة للأطفال ، وسلة غسيل مليئة بكرات الصوف البنية والفضية .

الأشخاص الذين يقومون بالاكتناز القهري (الاحتفاظ بالعديد من الأشياء التي لا يحتاجونها) غالبًا ما يكونون معزولين عن المجتمع . وقد يتسبب هذا الفعل في العزلة ، وأحيانًا يكون طريقة تُستخدم للشعور بالألفة داخل العزلة . في أحد المواقع الإلكترونية لأمراض العزلة ، عثرت على نقاش بهذا الخصوص ، حيث عبر أحدهم عن الرغبة بشكل جميل ، لقد كتب : «نعم ، غالبًا ما تكون مشكلة بالنسبة لي وأنا لست متأكدًا ما إن كنت أقوم بتحويل الأشياء إلى أشخاص ، ولكني أميل لتكوين شعور غريب بالولاء لهذه الأشياء ويصبح من الصعب عليّ التخلص منها .»

شيء يشبه هذا كان يحدث مع دارجر، وعلينا أيضًا ألا ننسى معاناته مع الفقر: حيث عليه أن يحافظ على أكبر قدر ممكن من الموارد وأن يحسن إدارة المكان الصغير الذي يعيش فيه. وبغض النظر عن عدم نظافة الغرفة، وعن صور فتيات ڤيڤيان، لم تكن الغرفة تبدو وكأنها تنتمي لشخص مجنون. كانت غرفة شخص فقير، مبدع ويجيد استخدام موارده، شخص يعتمد على نفسه بشكل كامل، ويعلم أنه لن يحصل على أي شيء من أي شخص، وعليه أن يحصل على موارده من حاويات القمامة في المدينة.

كان يستخدم أقلام الرصاص ويعيد بريها بطريقة تجعله يستخدمها حتى آخر إنش متبقي فيها. كان يجمع الربطات المطاطية وصناديق الشوكولاتة القديمة. مشكلات المساحة كانت كبيرة بالنسبة لدارجر. والمؤثرات التي كانت تحيط به كانت أيضًا تحيط بالمصوّرة الفوتوغرافيّة الشهيرة (التي كانت تعمل طوال عمرها كمربية منزلية) ڤيڤيان ماير. لقد عملت ڤيڤيان في عزلة، ولم تُظهر صورها لأحد، ولم تذهب لتحميض أفلامها حتى في أغلب الأحيان. في السبعينات من عمرها، وجدت نفسها مُجبرة على الذهاب للمستشفى، ولم تتمكن من دفع ثمن مساحة التخزين التي كانت تضع فيها كل ممتلكاتها. وكما يحدث عادة في هذه الحالات قد تم تفريغ محتوى مساحة التخزين، وتم عرضه للبيع في مزاد، لتقع أعمال ڤيڤيان في يد اثنين من جامعي القطع الفنية. تم تحميض ١٥ ألف صورة من صورها، وتم عرضها وبيعها، مثل أعمال دارجر، واستمرت أسعارها بالتضاعف. وتم إنتاج فيلمين وثائقيين عنها، عن طريق تسجيل المقابلات مع العائلات التي عملت لها ڤيڤيان في السابق.

كل هؤلاء الأشخاص في المقابلات كانوا يتحدثون عن هوسها بجمع الأشياء . وأنا أشاهد الفيلم الوثائقي ، كنت أشعر أن ردود أفعالهم متعلقة بشكل جزئي بالمال والمكانة الاجتماعية ؛ عن مَن يحق له الملكية وماذا يحدث عندما يتملك الأفراد عدداً يفوق ما هو مسموح لهم بامتلاكه في الظروف العادية . بالنسبة لي إن طُلب مني أن أضع كل ما أملكه في غرفة صغيرة في بيت أحدهم ، قد أبدو وكأني أعاني من حالة الاكتناز القهري أيضًا . ورغم أنه لا الفقر الشديد ولا الغنى الفاحش بإمكانه أن يحصّن أحدًا من الرغبة في امتلاك العديد من الأشياء ، من السخيف اقتراح أن دارجر لم يتعرض للضرر النفسي بسبب ماضيه ، ولم يكن ضحية لفجوة صُنعت بينه وبين العالم الخارجي . كان أحد أكثر الأشياء غرابة والتي وجدتها في أرشيف دارجر عبارة عن مفكرة متوسطة الحجم وكانت تحت عنوان «توقعات ، يونيو ١٩١١ - ديسمبر ١٩١٧» . بدت وكأنها دفتر للحسابات ، بأسطر عمودية وردية . وأدركت أنها كانت عبارة عن رغبة من دارجر بإحداث تغييرات في العالم الحقيقي عن طريق التهديد باستخدام العنف في *عوالم الخيال* . كانت هذه التهديدات تخص مجموعة من النصوص والصور المفقودة ، والتي إن لم تتم إعادتها فإن العواقب ستكون وخيمة في حرب دارجر المتخيّلة .

بدأت التهديدات عندما فقد دارجر صورة فوتوغرافية من صحيفة لطفل مقتول ، إلسي پاروبيك . بعد إدراكه لهذه الخسارة الكارثية ، بدأ دارجر بحملته ضد المسيحية . بعض اعتراضاته كانت في العالم الحقيقي في شيكاغو - برفضه ، على سبيل المثال ، الذهاب للكنيسة لأربع سنوات كاملة . وأغلب صراعاته

دارت في *عوالم الخيال* . كان يرسل شخوصًا خيالية تشبهه للحرب مثل اللواء هنري جوزيف دارجر . وأسوأ من هذا أنه قام برفع درجة المنافسة في الحرب بجعل الأعداء ينتصرون في معركة بعد أخرى ، ويقتلون آلاف الأطفال ، ويشرحون أجسادهم ، حتى أصبحت أرض المعركة مغطاة بالأعضاء البشرية .

كان دارجر يقوم بكل شيء في عوالمه كي يجذب انتباه المقدس ، ليثبت أنه على الأقل هنالك مَن يهتم لأمره أو على الأقل يلاحظ وجوده ، ويدرك أنه مهم ومؤثر . ليس من السهل التوصّل إلى معاني أعمال دارجر ، ليس لأنها مليئة بالعنف المبالغ فيه فقط ، ولكن لأنه لم يضع حدودًا واضحة بين العالم الحقيقي والخيالي ، وأصبحت أشعر أن العالمين قد اندمجا بشكل غريب . هل كانت الحرب في العالم الخيالي طريقة للسماح للعنف بالتدفق دون أذية أي بشر حقيقيين؟ وإن كان هذا صحيحًا ، سوف يقترح هذا أنه مكان خيالي آمن . وفي الجهة الأخرى ، هل يدل كتاب التهديدات على إيمان عميق لدى دارجر بأن ما حدث في عوالمه الخيالية يتم حسبانه في الكون بشكل كامل ؛ وأنه بإمكانه أن يستبدل المسيحية؟

أظن أن الاحتمال الأخير هو الأقرب للصواب ، بسبب ملف قام دارجر بكتابته سنة ١٩٣٠ . على ورقة بيضاء ، قام بكتابة شيء أشبه ما يكون بمقابلة لنفسه تتعلق بمسألة رفض طلبه لتبني طفل ، رغم أنه كان يدعو ويتوسل لثلاث عشرة سنة . لقد كان من الواضح من أسئلته أنه لم يقم بأي خطوة عملية لتحقيق رغبته في التبني . وكان يدعو ويصلي كي يحدث الأمر دون تدخل منه . وهذا بالتأكيد ليس فعل شخص عاقل . لقد كان فعل شخص لا

يستطيع فهم الطريقة الصحيحة التي تسير بها الأمور في العالم ، القدرة على التفريق بين الداخلي والخارجي ، بين الذات والآخر ، بين المتخيل والحقيقي . وفي الوقت نفسه يبدو الأمر معقولاً جدًا لشخص معزول بشكل كامل عن العالم أن يقوم ببناء كونه الخاص ، ليملأه بالشخصيات القوية ، التي تحمل مشاعر وعواطف مضطربة - الحزن والشوق ، الغضب الشديد .

هل من الممكن اعتبار عملية خلق *عوالم الخيال* بواسطة دارجر عملية صحية وحاجة ملحة كان من مصلحته أن يقوم بها ، طريقة للاحتواء والتحكم في اضطرابه؟ لم أتوقف عن التفكير في الطريقة التي أنهى بها دارجر مذكراته ، تاريخ حياته ، عندما تحدث لآلاف الصفحات عن الدمار الذي حدث بسبب إعصار . وللوصول إلى فهم هذا الإعصار ، عليّ الإشارة إلى المحللة النفسية ميلاني كلاين ، والتي كانت في سنة ١٩٦٣ ، بينما كان هارلو يقوم بعزل القردة في سجون انفرادية ، قد نشرت بحثًا لها بعنوان «عن الإحساس بالوحدة» . وفي هذا البحث ، طبّقت نظرياتها الخاصة بتطور الغرور وأثره على الوحدة ، خاصة «الإحساس بالوحدة بصرف النظر عن الظروف المحيطة بالفرد» .

لقد آمنت كلاين بأن الوحدة ليست مجرد رغبة في مصدر خارجي للحب ، ولكنها أيضًا تجربة اكتمال ، ووصفتها بأنها «حالة غير ممكنة من الكمال الداخلي» . لقد كانت غير ممكنة بشكل جزئي لأنها مبنية على الحب المفقود ، على وجود مَن يفهمك دون الحاجة لاستخدام الكلمات ، ولأن المشهد الداخلي لأي فرد سيبقى قابلاً للمساومة إلى درجة ما مقابل الأشياء الفانية ، للخيالات غير المدمجة للدمار واليأس .

في نموذج كلاين يتطور غرور الطفولة ليصبح مسيطرًا بواسطة ميكانيزمات وطرق الفصل ، ليقوم بتجزئة دوافعه إلى جيدة وسيئة وليظهرها إلى العالم ، وليقسمه أيضًا إلى عناصر جيدة وسيئة . ينشأ هذا التقسيم من الرغبة في الشعور بالأمان ، للحفاظ على الغرور الجيد من دوافع التدمير . في ظروف مثالية ، يتجه الرضيع إلى التكامل ، ولكن الظروف ليست مثالية دائمًا للعملية المؤلمة لإعادة لم شمل دوافع الحب والكره . الغرور الضعيف أو المحطم لا يمكنه أن يقوم بعملية التكامل ، لأنه يخشى أن يتم غمره بمشاعر مدمرة ، والتي تهدد الأشياء الجميلة .

وأن يجد الفرد نفسه عالقًا في مرحلة أسمتها كلاين بجنون العظمة الفصامي (والذي يعتبر مرحلة طبيعية من مراحل تطور ونمو الطفل) يعني أن يخوض تجاربه في العالم على أنها قطع لا يمكن التوفيق بينها ، وأن يجد نفسه أشبه بالفُتات . وفي بعض أكثر الحالات تعبيرًا عن جنون العظمة كانفصام الشخصية ، تصبح بعض الأجزاء الأساسية المكونة للفرد ضائعة أو مهشمة أو غير مرغوبة أو محتقرة . تكتب كلاين :

> . . . من المفترض أن الوحدة تنبع من القناعة التي تتمثل في أنه لا يوجد شخص أو مجموعة يمكن الانتماء لها . هذه القناعة بعدم الانتماء قد يكون لها معنى أكثر عمقًا . ومهما كان التكامل والاندماج الذي يتبع هذه القناعة ، فإنه لا يستطيع إزالة الشعور بأن عدة أجزاء من ذات الفرد ليست متاحة لأنها قد فُقدت ولا يمكن استعادتها . بعض هذه الأجزاء المفقودة . . . يتم عرضها وعكسها على أشخاص

آخرين ، ليتم دعم الشعور الذي يوحي لصاحبه بأن أحدًا لا يستطيع أن يمتلك مكونات ذاته كاملة ، وأن الفرد لا ينتمي بشكل كامل لنفسه أو لأي فرد آخر . والأجزاء المفقودة أيضًا فُقدت كي تكون وحيدة .

الوحدة هنا عبارة عن شوق ليس فقط للقبول بل أيضًا للتكامل . إنها تنبع من فهم ، تم دفنه عميقًا أو تمت مقاومته ، ويتمثل هذا الفهم في أن الذات يجب أن يتم كسرها إلى أجزاء ، وبعض هذه الأجزاء سوف تُفقد ، ويتم إرسالها للعالم . ولكن كيف يمكنك وضع هذه الأجزاء المحطمة معًا من جديد؟ أليس هذا دور الفن (نعم ، تقول كلاين) ، وبالتحديد فن الكولاج ، المهمة المتكررة ، يومًا بعد يوم ، سنةً بعد سنة ، من وضع الصور المقصوصة والمنفية مع بعضها؟

كنت أفكر كثيرًا في مادة الصمغ ، عن طريقة عملها ووظائفها . الصمغ مادة قوية جدًا . إنها تحمل الأجزاء المحطمة وتمنعها من أن تتعرض للضياع . إنها تسمح بإعادة إنتاج الصور غير المشروعة أو التي يصعب الوصول إليها ، كتلك الصور الممنوعة التي كان يقوم ديڤيد ووناروڤيتش بالعمل عليها في بيته عندما كان طفلاً من أرشيف الصور الكارتونية ليصنع من الأنف قضيبًا . لاحقًا ، قام باستخدام الدقيق الملقى في مخلّفات محلات السوبرماركت ليرسم جداريّاته في نيويورك ، وعلى طبقة صمغ الدقيق كان يرش تصاميمه الخاصة ليترك رؤيته على جلد المدينة ، على قشرتها الخارجية . ولاحقًا عمل بشكل مكثف على الكولاج ، ليدمج بين الصور ، أجزاء من خرائط ، صور حيوانات وأزهار ومشاهد من المجلات الإباحية ، نصوص ، ليصل في النهاية إلى لوحته الخاصة به .

ولكن فن الكولاج بإمكانه أن يكون خطيرًا أيضًا . في ستينات القرن الماضي في لندن ، كان الكاتب المسرحي جوي أورتون وصديقه كينيث هاليويل يسرقان الكتب من المكتبة العامة ليصمما أغلفة كتب جديدة : رجل بوشم على قصائد جون بيتجيمان ؛ وجه قرد يعبس من زهرة على كتاب دليل كولينز للورود . وبسبب هذه الجريمة الشكلية تم إرسالهما للسجن لمدة ستة أشهر .

ومثل وونناروفيتش ، لقد فهما القوة الثورية لمادة الصمغ ، الطريقة التي تسمح لك فيها بإعادة تكوين العالم . في غرفتهما الصغيرة في إيسلنغتون ، كان هاليويل قد قام بتغطية جميع الجدران بالقصاصات المعقدة ، بعد أن قام بقص الصور من الكتب الفنية ليخلق عملاً سورياليًا . وفي تلك الغرفة قام بضرب أورتون حتى الموت بمطرقة في التاسع من أغسطس سنة ١٩٦٧ ، في نوبة من الوحدة والخوف من التخلّي ، ونتيجة لذلك كانت جدران الكولاج مليئة بالدم ، ليقوم بعد ذلك هاليويل بقتل نفسه بشرب عصير العنب بعد خلطه مع حبوب منومة .

يوضح فعل هاليويل خطر القوة التي قامت كلاين بالتعرف عليها ، وما معنى أن يكون الفرد تحت سيطرة هذه القوة . ولكن هذا ليس ما حدث مع هنري دارجر . لم يؤذ دارجر أحدًا ، ليس في العالم الحقيقي . وبدلاً من هذا قام بتكريس حياته لصنع الصور التي يستطيع أن يضع فيها قوى الخير والشر معًا ، في منطقة واحدة ، إطار واحد . كان من المهم بالنسبة له القيام بهذا الفعل التكاملي ، لعامل مخلص ، قضى حياته وهو يهتم بما حوله . الدافع التعويضي ، كما أسمته كلاين : عملية آمنت أنها كانت تحتوي على المتعة ، الامتنان ، الكرم ؛ وربما حتى الحب .

٦
عند بداية نهاية العالم

أحيانًا ، كل ما تحتاج إليه هو الإذن بالشعور . أحيانًا ، ما يسبب أغلب الألم هو محاولة مقاومة الشعور ، أو العار الذي ينمو كالشوك حوله . خلال أسوأ مراحل إقامتي في نيويورك ، كان الشيء الوحيد تقريبًا الذي يشعرني ببعض التحسن هو مشاهدة مقاطع الڤيديو الموسيقية على يوتيوب ، بينما أجلس على الأريكة وأضع سماعاتي في أذني ، أستمع مرة بعد أخرى إلى الأصوات ذاتها وهي تجد طريقها إلى مشاعري .

Fistful of Love - Antony and the Johnsons

Strange Fruit - Billie Holiday

In the End - Justin Vivian Bond

Love Comes Back - Arthur Russell

لقد كانت هذه هي الفترة التي تعرفت فيها على أعمال كلاوس نومي الموسيقية ، والذي صنع الفن عن طريق تحوله إلى كائن فضائي ، دون أن يشبهه أحد على الأرض . كان يملك أحد أكثر الأصوات استثنائية ، وكان يرتفع في الطبقات الصوتية ليصل إلى نغمات الإلكترو-بوب . يغني : هل تعرفني؟ *هل تعرفني الآن؟* كان مظهره خلابًا تمامًا كصوته : صغيرًا ، ومميز الملامح بسبب أدوات التجميل التي يستخدمها ، جلده أبيض بسبب المساحيق التي كان يضعها ، وشفتاه ملونتان باللون الأسود . لم يكن يبدو كرجل أو

كامرأة ولكنه كان شيئًا مختلفًا تمامًا ، وفي موسيقاه كان يعطي صوتًا لكل من هو مختلف ، لشعور أن تكون وحيدًا لا يشبهك أحد .

لقد كنت أشاهد مقاطعه بشكل متكرر . كانت هنالك ثلاثة مقاطع شهيرة : في الثمانينات *New Wave* المليئة بالمؤثرات السحرية . وأغنية *Lightning Strikes* ، والتي كان يرتدي فيها زي دمية فضائية في المريخ . وفي *Simple Man* ، يعبر المدينة كمفتش خاص ، ثم يدخل إلى حفلة بزيّه الغريب ، ويقف بين نساء فاتنات ، ليغني الجميع عن أنه لن يصبح وحيدًا بعد الآن .

من هذا الشخص؟ ما هذا الشخص؟ اسمه الحقيقي ، اكتشفت لاحقًا أنه كلاوس شپيربر ، وكان مهاجرًا من ألمانيا إلى نيويورك تمكن من أن يصبح نجمًا في المدينة ثم نجمًا في العالم لفترة قصيرة بين نهاية سبعينات القرن الماضي وبداية ثمانيناته . «سوف أبدو غريبًا إلى أقصى درجة ممكنة ،» قال ذات مرة ، «لأن هذا يؤكد على النقطة التي أريد إيصالها . فكرتي تكمن في أنني آتي إلى كل شيء كغريب . إنها الطريقة الوحيدة التي تمكنني من كسر قواعد كثيرة .»

شپيربر كان غريبًا بشكل ممتاز ، كان مهاجرًا مثليًا لم يتمكن من الانتماء حتى لمشهد مدينة نيويورك المتنوع . لقد وُلد في يناير سنة ١٩٤٤ في مدينة إمينشتات قرب الحدود بين ألمانيا وليشتنشتاين ، خلال نهاية الحرب العالمية الثانية . تعلّم الغناء بعد استماعه لتسجيلات ماريا كالاس وإلڤيس ، ولكن صوته الجميل كان ضده . لقد كان صوته كاونترتينور (نوع من الأصوات الغنائية الرجالية ، وهو صوت رجولي يعتبر أعلى من المجال الوسطي) ولكن في تلك الفترة لم يكن يُسمح للرجال بممارسة هذا النوع من الغناء

في العالم المتحفظ للموسيقى الأوبرالية. فهاجر إلى نيويورك سنة ١٩٧٢، ليستقر في الشارع الثامن في المدينة، تمامًا كما فعل وارهول قبله.

في مقطع آخر على يوتيوب، وفي لقاء معه على التلفزيون الفرنسي، كان يعدد الوظائف التي عملها في السابق: غسل الصحون، توصيل الأطعمة، توصيل الورود، الطبخ، تقطيع الخضروات. وفي النهاية أصبح أحد الطهاة الأساسيين للحلويات في مركز التجارة العالمي، ذلك العمل الذي كان يتقنه بشكل كبير. وفي الوقت نفسه كان قد بدأ يؤدي نوعًا خاصًا من الموسيقى بين الأوبرا والإلكترو-پوپ في بعض الأندية الليلية.

الفيلم الذي أحببته جدًا كان ذلك الذي ظهر فيه لأول مرة، في الشارع الخامس عشر في سنة ١٩٧٨، عندما أدى ما كان يدعى بـ*New Wave Vaudeville*. وظهر وقتها على المسرح وهو يرتدي رداءً بلاستيكيًا، بأجنحة مرسومة حول عينيه. ليصبح وكأنه مخلوق في إحدى قصص الخيال العلمي، غير محدد الجنس، يفتح فمه ويغني: «*Mon cœur's ouvre à ta voix*»، قلبي يُفتح لصوتك. كان صوته غير بشري تقريبًا، ليرتفع به أعلى وأعلى. «*La flèche est moins rapide à porter le trépas, que ne l'est ton amante à voler dans tes bras*». السهم أقل قدرة على جلب الموت من عشيقك وهو يطير ليقع بين يديك.

«يا إلهي!»، أحدهم صرخ. والجمهور يشتعل بالضوضاء والحماس، ثم يعم الصمت، وينتبه الجميع. ينظر ويحدق (التحديق الذي بإمكانه أن يشفي الأوبئة، التحديق الذي يجعل المخفي مرئيًا)، يتدفق الصوت منه. «*Verse-moi, verse-moi*

l'ivresse» . *املأني ، املأني بالنشوة* . ثم هنالك مجموعة من الطرقات ، ثم يعم الدخان أرجاء المسرح . «مازلت أشعر بقشعريرة كلما تذكرت تلك اللحظات ،» يقول صديقه جوي آرياس . «كأنه من كوكب آخر ، وكان والداه يناديان عليه ليعود إلى وطنه . وعندما انقشع الدخان ، كان قد اختفى .»

بعد تلك اللحظة أصبحت شهرة نومي كبيرة جدًا . في البداية ، كان مجموعة من أصدقائه ينظمون حفلاته ، يتعاونون لكتابة الأغاني ، العمل على مقاطع الڤيديو ، وتصميم الأزياء ، كي يخلقوا معًا كون نومي المتفرّد . في الخامس عشر من شهر سبتمبر ١٩٧٩ ظهر مع آرياس ليغني خلف ديڤيد بَوي في البرنامج الشهير *Saturday Night Live* ، وكانا يرتديان ثوبين من تفصيل ثيري موغلر . لقد أراد نومي النجاح ، ولكنه لم يجد فيه الرضا الذي كان يتوقعه . حسب شهادة آندرو هورن في الوثائقي الذي أنتج سنة ٢٠٠٤ ، أغنية نومي ، كان التمثيل الفضائي الغريب قد صعد في جزء منه بسبب حساسية المسرحية المعاصرة للمجتمع- التي تولدت بسبب الحرب الباردة وأحدثت افتتانًا بصور نهاية العالم والفضاء الخارجي ، وتولدت أيضًا من إحساس عميق بالاختلاف . وكما قال صديقه الرسام كيني شارف في الفيلم : «كان الجميع يتصفون بالغرابة ، كان نومي إنسانًا أيضًا وأعتقد أنه كان يتوق للعثور على العلاقة والحب .» ويقول مدير أعماله راي جونسون : «رغم المعجبين والتذاكر التي تنفد دائمًا والحفلات الكثيرة إلا أنني كنت أنظر إلى أحد أكثر البشر وحدةً على الكوكب» .

وفي ثمانينات القرن الماضي صعدت سمعته كثيرًا وتمكن من توقيع عقد مع شركة تسجيل ، وقام بإنتاج ألبومين ، *Klaus Nomi* ،

وSimple Man . كان ألبومه *Simple Man* قد حقق نجاحًا باهرًا في فرنسا وفي سنة ١٩٨٢ ذهب في جولة حول أوروبا ، ليقوم في ديسمبر من تلك السنة بآخر حفلة له في ميونخ أمام الآلاف من الجماهير .

> لست أول من تلاحظ هذا ، ولكن كانت اختيارات نومي لأغانيه اختيارات يغلب عليها الطابع الرسولي ، وعمق الشعور الذي يصعد بأدائه . وبعد ذلك الحفل الأخير كان من الواضح أنه يعاني من شيء ما عندما عاد إلى نيويورك في بداية سنة ١٩٨٣ . في مقابلة مع مجلة *Attitude* كان جوي آرياس يصف مظهره . «لقد كان نحيلاً دائمًا . ولكني أتذكره وهو يسير إلى الحفلة وكأنه هيكل عظمي . لقد كان يعاني من الإنفلونزا والإرهاق ، ولم يستطع الأطباء تشخيص حالته . لاحقًا تعرض لبعض الصعوبات في التنفس وتم أخذه إلى المستشفى .»

وفي المستشفى ، اكتشف الأطباء أن نظامه المناعي لم يكن يعمل على الإطلاق ، وجعله هذا يتعرض لمجموعة من الأمراض . أصبح جلده ملتهبًا وتلوّن ليصبح بنفسجيًا - ولهذا السبب كان يرتدي الياقة الضخمة في ميونخ . وتم تشخيصه أخيرًا بغرنة كابوزي ، وهو أحد أنواع سرطان الجلد النادر . وكان أيضًا يدعى بسرطان المثليين ، وكانت تلك فترة انتشار هذا المرض . ولم يكن هنالك علاج له ، أما سببه ، فلم يتم التعرف عليه حتى سنة ١٩٨٦ . لم يكن الأيدز قاتلاً ولكنه كان يجعل صاحبه عرضة للإصابة بالعدوى والأمراض .

وفي نهاية الأمر لم يتم علاج نومي ، وعاد إلى منزله في نيويورك ليقضي الربيع هناك ، يشاهد مقاطعه القديمة ويستمر بإعادتها . *إن رأوا وجهي ، يغني في Nomi Song ، هل كانوا سيتعرفون عليّ الآن؟* - سطر آخر تغيّر معناه الآن . وفي الصيف ذهب إلى مركز السرطان مرة أخرى . يقول آرياس :

> أصبح مظهره وكأنه وحش : كانت عيناه بنفسجيتين ، كان جسده مليئًا بالبقع وكان منهارًا جدًا . حلمت أنه استعاد قوته وعاد إلى المسرح مجددًا ، ولكن كان عليه أن يغطي نفسه كشبح الأوبرا . ضحك ، وأحب تلك الفكرة ، وكان يبدو أنه يتحسن لبعض الوقت . كان هذا ليلة جمعة . وكنت على وشك الذهاب لرؤيته مرة أخرى صباح السبت ، ولكنهم اتصلوا علي وأخبروني أن نومي قد فارق الحياة في تلك الليلة .

قصة حياة نومي القصيرة لاحقتني لفترة طويلة . أن تقاوم الوحدة ، أو تخلق فنًا مليئًا بالبهجة والاختلاف ، ثم تموت بطريقة وحيدة وغير عادلة كهذه ، رغم أن هذه التجربة ستصبح تجربة منتشرة بعد ذلك .

في أغنية نومي ، هنالك مقطع مقلق يتناقش فيه أصدقاء نومي عن تفاصيل تشخيص حالته . مان باريش ، شريكه في العمل لفترة طويلة : «العديد من الأشخاص غادروا حينها . لم يتمكنوا من التعامل مع الموضوع . لم أكن قادرًا على التعامل معه بنفسي . هل كانت حالته قابلة للعدوى؟ هل كان مصابًا بالتيفوئد؟ كنا نستمع إلى بعض الشائعات . كنا نستمع إلى بعض القصص .

ولكن أحدًا لم يكن يعرف ماذا كان يحدث معه بالضبط .» وقال بيج وود ، المدير الفني لحفلات نومي : «أتذكر أنني رأيته على العشاء ، وغالبًا ما كنت أذهب إليه وأحتضنه ثم أمنحه قبلة أوروبية على الخد . وفي تلك المرة كنت خائفًا من فعل هذا . لم أكن أعرف إن كان مرضه معديًا . . . كنت قد ذهبت إليه وترددت ، فوضع يده على صدري وقال : «لا تقلق ، الأمر على ما يرام .» وجعلتني كلماته أبكي ، وكانت تلك آخر مرة رأيته فيها .»

كانت هذه المواقف طبيعية جدًا . الخوف الشديد الذي ولّده الأيدز كان نتيجة متوقعة لمرض مهلك كهذا . خاصة في السنوات الأولى لظهوره . ما الطريقة التي كان ينتشر بها؟ ماذا عن المواصلات والنقل العام؟ هل يمكن لي أن أحتضن صديقي؟ هل يمكنني أن أتنفس الهواء ذاته الذي يتنفسه زميلي؟ كانت هنالك العديد من الأسئلة المنطقية المطروحة ، ولكن الخوف من انتقال العدوى استمر في التضخم مع مرور الوقت .

بين سنة ١٩٨١ وسنة ١٩٩٦ ، حين توفر العلاج أخيرًا ، كان أكثر من ٦٦ ألف شخص قد توفي بسبب الأيدز في نيويورك فقط ، وأغلبهم كانوا من الرجال ، في حالات من العزلة التامة . كان المصابون بالمرض يُطردون من أعمالهم ، ومن عائلاتهم . وكانوا يتركون في ممرات المستشفيات ، هذا إن كانوا محظوظين وتم إدخالهم إلى المستشفى . كانت الممرضات يرفضن التعامل معهم ، وحتى المدافن كانت ترفض قبول جثثهم بعد وفاتهم ، بينما كان السياسيون ورجال الدين يحجبون عنهم الدعم والتعليم .

ما حدث كان نتيجة حتمية للعملية القاسية التي مارسها المجتمع لنفي الإنسانية عن هؤلاء الذين حُكم عليهم بأنهم لا

ينتمون إليه بسبب قيامهم بتصرفات غير مرغوبة . وكما شرح إرڤينغ غوفمان في دراسته سنة ١٩٦٣ ، وصمة : *ملاحظات حول إدارة الهوية الفاسدة* ، *كلمة وصمة stigma* التي استخدمها تأتي من الجذر اليوناني للكلمة والذي تم سكّه لوصف نظام من «علامات الجسد التي صُممت لإظهار شيء غير طبيعي أو سيء يدل على الحالة الأخلاقية لصاحبه» . هذه العلامات ، والتي كانت عبارة عن حرق أو كي للجسد ، كانت تدل على الأفراد المنبوذين في المجتمع ، والذين على الآخرين تجنب التعامل معهم بسبب الخوف من العدوى أو التلوث .

ومع الوقت ، اتسع هذا الاستخدام ليدل على أي فرد غير مرغوب فيه أو مختلف عن مجتمعه . ومصدر هذه الوصمة قد يكون ظاهرًا أو خفيًا ، ولكن عندما يتم التعرف عليه ، يتم الحط من شأن صاحبه مباشرة . ليصبح منبوذًا وتنحط منزلته من شخص عادي إلى أقل من ذلك بكثير . بإمكانك أن ترى هذه العملية متجسّدة في هنري دارجر بغرابة أطواره ، أو في الطريقة التي تم التعامل بها مع ڤاليري سولاناس بعد أن تم إطلاق سراحها من السجن ؛ حتى في الطريقة التي تم إبعاد وارهول فيها عن المعارض الفنية في بداية مسيرته لأنه كان مثليًا أكثر من اللازم أو لأنه كان غريب الأطوار .

كان مرض الأيدز خاصة في السنوات الأولى محصورًا بشكل أساسي في ثلاث مجموعات : الرجال المثليون ، القادمون من هايتي ، ومدمنو المخدرات . ولهذا فإنه قد تم تضخيم فكرة الوصمة ، ليشتعل الفتيل في فكرة موجودة مسبقًا ضد المثليين ، وفكرة عنصرية ضد القادمين من دولة هايتي ، وفكرة ازدراء مدمني المخدرات . وعندما بدأت هذه الأقليات بالظهور في المجتمع ، كان من

اللازم إلحاق ويلات الأيدز وعدواه بها ، وتم وصم هذه الأقليات بهذا المرض وكان من اللازم تجنبهم والابتعاد عنهم بدلاً من حمايتهم ومحاولة علاجهم .

وغالبًا ما تلحق الوصمة بالمشاكل المتصلة بالجسد ، خاصة إن كانت هذه المشاكل تلفت الانتباه لمناطق يتم اعتبارها معيبة أو مسببة للعار في الجسد ، أو كان من اللازم إبقاؤها في حالة عذرية . وكما تلاحظ سوزان سونتاغ في كتابها الذي نشر سنة ١٩٨٩ *الأيدز واستعاراته* ، تميل الوصمة لأن تلتحق بالظروف التي تصاحب المظهر الخارجي ، خاصة الوجه ، الدال على الهوية - السبب الذي يجعل الجذام ، رغم أنه من الصعب انتقاله بالعدوى ، أحد أكثر الأمراض إثارة للذعر في العالم دون سبب أو حاجة تدعو لذلك ، ولهذا السبب فإن البقع التي كانت تنتشر على وجه نومي جعلته يصاب بإحباط كبير .

الوصمة أيضًا تصاحب الأمراض التي تنتقل بممارسة الجنس ، خاصة تلك التي تنتقل عبر الاتصال الجنسي المحرّم حسب رأي المجتمع . في ثمانينات القرن الماضي في أمريكا كان هذا يعني الجنس المثلي . وليس من الصعب إدراك أن المصابين بالأيدز في تلك الفترة كانوا هدفًا للخوف والكراهية والطرد من المجتمع . وتدفع الطريقة السحرية التي تفكر بها المجتمعات لاستنتاج أن مثل هذا المرض لم يكن محض صدفة أو خطأ ، بل إنه نتيجة حتمية يستحقها صاحبها بسبب فشله الأخلاقي . ويتم وضع هذا الاستنتاج خاصةً عندما يأتي المرض نتيجة للتصرفات الاختيارية ، من القرار الفردي ، أيًا كان هذا القرار .

ومع الأيدز ، تمثّل هذا ليصبح ميلاً دائمًا للنظر إلى هذا المرض

على أنه حكم أخلاقي، عقاب بسبب العمل الخاطئ الذي قام به صاحبه (أمر قابل للرؤية والملاحظة خاصةً حول ضحاياه من الأطفال الذين أصيبوا بالمرض بسبب انتقاله لهم عن طريق الولادة أو عن طريق الدم). «هنالك سبب واحد، فقط سبب واحد، سبّب أزمة الأيدز،» يقول پات بوتشانان مدير العلاقات السابق لدى الرئيس الأمريكي رونالد ريغان في مقال صحفي نشر سنة ١٩٨٧: «رفض المثليين المتعمّد للتوقف عن الانغماس في الممارسات غير الأخلاقية، غير الطبيعية، غير الصحية والانتحارية أيضًا، وهذه هي الطريقة التي ينتقل بها الأيدز عبر ما يسمى بمجتمع المثليين، وعبر تعاطي المخدرات بواسطة الإبر.»

عندما نعتبر أن الوصم عملية مصممة لإنكار الاتصال، للفصل والتجنّب؛ عندما نعتبر أنه دائمًا ما يخدم نفي الإنسانية ونفي التفرّد، لتحجيم صاحبه وخفضه من منزلته كإنسان إلى منزلة أخرى يصبح فيها مجرد حامل لمرض غير مرغوب فيه، من غير المفاجئ أن تكون الوحدة إحدى نتائج هذه العملية، والتي تتضاعف بسبب الشعور بالعار، ليصبح كلٌ من هذين الأمرين دافعًا ومحفزًا لتضاعف حجم الآخر. ويؤدي هذا حتمًا للمرض، للتعب، لشعور صاحبه بالألم وعدم القدرة على التحرّك، ليصل به إلى مرحلة لا يمكن لأحد أن يلمسه فيها حتى، ويتحول جسده إلى جسد وحش يجب أن يتم إرساله إلى جزيرة بعيدة كي لا يحتك ببقية أفراد المجتمع الطبيعيين.

بالإضافة إلى ذلك فإن الأيدز الذي تم وصمه واتهام صاحبه بعدم الصلاحية كان هو مصدر الألفة والاتصال لصاحبه من الأساس، وكان هو الترياق ضد الشعور بالعار والعزلة: العالم الذي

وثّقه وونناروفيتش بطريقة رائعة في كتابه *قرب السكاكين* . وأصبحت أرصفة نيويورك ، المكان الذي كان نومي يتردد عليه كثيرًا ، منطقة خطرة ، منطقة للتواصل ليس للألفة فقط بل للعدوى أيضًا . يقول الناقد بروس بنديرسون في مقالته «باتجاه الانحطاط الجديد» في مجموعته *الجنس والعزلة* :

> ثم جاءت المطرقة الثقيلة . الأيدز . وقد تمكن هذا المرض من إتلاف منفاي المؤقت من هويتي المتقلّصة وفكرتي المحطّمة عن معنى الشتات والذي اعتبرته موسعًا سهلاً للوعي الاجتماعي . في بداية الثمانينات ، قبل التعرف على الطرق الفعلية لانتشار الأيدز - قبل اكتشاف الطرق الآمنة للاتصال الجنسي - كنت قد أُلقيت في خسارة كبيرة لقدرتي على التعبير عن ذاتي وعن الاتصال بالبشر الآخرين . حيث أصبح الجنس يعني المرض والموت - وكوني أحد أعضاء مجموعة الأيدز جعلني أشعر بالقذارة والتهميش .

مع الأخذ بالحسبان أن الوحدة والرفض تجربتان مثيرتان للقلق واليأس ، وقد تؤديان إلى تأثيرات مُهلكة للجسد ، ليس من المفاجئ اكتشاف أن للوصمة والعار تأثير جسدي كبير على صاحبها . في الحقيقة ، علماء النفس في جامعة كاليفورنيا ، لوس أنجلوس يعملون على إيجاد العلاقة بين وصمة العار وبين الأيدز ، وكيف أن الأفراد الذين يتم رفضهم في مجتمعاتهم وعائلاتهم قد يعانون من تدهور سريع في حالاتهم مقارنة بغيرهم .

يبدو أن العملية هنا شبيهة بعملية الوحدة - تدهور في النظام

المناعي بسبب التعرض المستمر للقلق من كون الشخص معزولاً أو مرفوضًا من مجتمع . ولجعل الأمر أسوأ ، محاولة البقاء وحيدًا ، لإخفاء وصمة العار وطمس الهوية ، يؤدي إلى القلق والعزلة أيضًا ، وإلى انخفاض عدد الخلايا التائيّة المسؤولة عن المناعة في الجسم ، ليصبح صاحبها أكثر عرضة للإصابة بالأيدز . باختصار ، أن يتم وصم أحدهم بالعار ، ليس أمرًا محزنًا ، مثيرًا للشفقة ، معيبًا فقط ، بل بإمكانه أن يقتل هذا الشخص أيضًا .

توفي كلاوس نومي في السادس من أغسطس سنة ١٩٨٣ ، بعد عدة أسابيع من عيد ميلاده الأربعين . وقبل ذلك بستة أسابيع ، في العشرين من يونيو ، قامت مجلة نيويورك بنشر أول قصة ضخمة لها عن مرض الأيدز تحت عنوان ، «قلق الأيدز» ، لمايكل دالي . وكانت القصة تصف المناخ في تلك الفترة ، ونوع ردود الأفعال التي كانت تظهر في المدينة تجاه هذا المرض . وأوردت المجلة قصة امرأة تعرّض زوجها للإصابة بالأيدز ، وكان الأطفال في المدرسة يتجنبون ابنها بسبب ذلك . البعض يسألون عن إن كان عليهم ارتداء قفازات بلاستيكية عند استخدام المواصلات العامة ، أو إن كان عليهم تجنّب المسابح العامة . وقصة أخرى عن شرطيّة وجدت نفسها في حالة ذعر عندما ساعدت رجلاً مثليًا كان قد جرح رأسه بعد سقوطه» .

لم يكن هذا شخصًا مصابًا بالأيدز ، ولكنه كان ينتمي لمجموعة يُشتبه في إصابة أفرادها به ؛ عضو ، كما تقول سونتاغ ، ينتمي إلى «مجتمع من المنبوذين» . وفي المقالة نفسها امرأة أخرى تصف موت عارض الأزياء جوي ماكدونالد : كيف خسر كل شيء ، وكيف أن كل الرجال المثليين أصبحوا يفكرون بالعودة والتوبة عن أفعالهم ،

وكيف أن أصدقاءها من العارضين قرروا تجنب استخدام أدوات التجميل التي تنتمي لأي شخص يُعرف بأنه مثلي .

الخوف ينتشر بسرعة كالعدوى ، ليتحوّل التحامل إلى شيء أكثر خطورة . في الأسبوع ذاته ، سجّل آندي وارهول في مذكرته أنه قام باستخدام أدوات التجميل الخاصة به بعد أن قرأ هذه المقالة عن الأيدز في مجلة نيويورك . وأنه كان يعرف جوي بشكل شخصي . وفي فبراير من سنة ١٩٨٢ ، تجنّب آندي الحديث إلى جوي في إحدى الحفلات ، ليكتب في مذكرته : «لم أكن أريد أن أقترب منه وأتحدث إليه لأنه كان قد أصيب بسرطان المثليين» – الفعل الماضي هنا مؤلم ويدل على أنه في تلك الفترة لم يكن أحد يعرف أن العدوى دائمة ، وأنه لا يمكن التخلص منها .

وكانت مذكرات وارهول في الثمانينات مليئة بمشاهد كهذه ، لتشهد على حالة الذعر التي عمت المدينة ، وتشهد على الطريقة التي نشأت بها حركات الخوف من المثليين والخوف من الإصابة بالأمراض .

١١ مايو ، ١٩٨٢ :

في صحيفة نيويورك تايمز كان هنالك مقالة كبيرة عن سرطان المثليين ، وكيف أنهم لم يتمكنوا من اكتشاف طريقة التعامل معه . أخشى أن ينتقل إليّ عن طريق الشرب من كأس ماء ، أو عن طريق التواجد حول أشخاص مصابين به .

٢٤ يونيو ، ١٩٨٤ :

ذهبنا إلى كرنفال المثليين . . . وكان هنالك العديد من الرجال

في كراسيهم المتحركة . أنا جاد! بدا الأمر وكأنه احتفال للهالووين ولكن دون أزياء .

٤ نوفمبر ١٩٨٥ :

أتعلم ، لن أكون متفاجئًا إن بدأوا بوضع المثليين في معسكرات اعتقال شبيهة بتلك المعسكرات النازية . وسوف يتوجب على جميع المثليين الزواج من نساء حتى لا يتم أخذهم . سوف يصبح الأمر أشبه ببطاقة نجاة .

٢ فبراير ، ١٩٨٧ :

ثم ذهبنا لتناول العشاء في حفلة ربطة العنق السوداء . . . وكنّا جميعًا خائفين من أكل أي شيء لأن المكان كان في السابق ملهى ليلي للمثليين . كان المكان مظلمًا هناك وكانوا يقدمون الطعام على أطباق سوداء .

كي لا ننسى ، وارهول كان مثليًا ، وكان داعمًا مهمًا للتبرعات لمكافحة الأيدز . ولكن ردود أفعاله الشخصية تصف لنا الطريقة التي انتشرت بها وصمة الأيدز حتى لأولئك الأشخاص الذين ينتمون للمجموعة التي تم وصمها .

وكان وارهول بالتحديد سريع التأثر بهذه العملية بسبب خوفه الشديد الذي لاحقه طوال عمره من المرض ، وهوسه من الأجسام الملوثة وخطرها . وفي ظل هذه الرهبة التي كانت تسيطر عليه ، قام وارهول بالتعامل بطريقة قاسية مع بعض معارفه ، أصدقائه ، وحتى عشّاقه السابقين . عندما تم إخباره عن موت ماريو آمايا على الهاتف ، الناقد الذي كان معه عندما تعرض لإطلاق النار وساهم

في دفع الأطباء لإنقاذ وارهول ، حاول أن يشير إلى قصة موته في وسائل الإعلام . وعندما توفي جون غولد بسبب الأيدز سنة ١٩٨٦ رفض تمامًا التحدث في الأمر ، وأعلن أنه لن يعلق على «الأخبار التي جاءت من لوس أنجلوس» .

بطريقة معينة يعتبر تصرف وارهول منتجًا للخوف من الموت الذي سيطر عليه لدرجة أنه لم يستطع الذهاب لجنازة أمه أو حتى إخبار أقرب أصدقائه أنها توفيت ، ليقول بأنها ذهبت للتسوق . من المثير للاهتمام التعرف على الطريقة التي تعمل بها الوصمة لتعزل وتفصل ، خاصةً عندما يأتي الموت في الظلام ويبدأ بتقديم أطباقه السوداء .

**

كلاوس نومي كان أول شخص مشهور يموت بسبب الأيدز ، ولكن بعد عدد من السنوات أصبح هذا أمرًا شائعًا : العديد من الفنانين ، الموسيقيين ، الكتّاب ، المؤدين . وكما قالت الكاتبة والناشطة سارا شولمان في روايتها عن الأيدز «كانوا أفرادًا مغامرين يعيشون على الحدود ، ويخلقون أفكارًا جديدة عن الهوية الجنسية ، الفن والعدالة الاجتماعية» .

أحد هؤلاء الأفراد كان المصور بيتر هوجار ، والذي تم تشخيصه بمرض الأيدز سنة ١٩٨٧, هوجار كان أحد معارف وارهول ، وتواجد في عدة تسجيلات لوارهول ، وفي فيلمه *Thirteen Most Beautiful Boys* . لقد كان مصورًا موهوبًا بطريقته الخاصة . يعمل بين الأبيض والأسود ، وينتقل بسلاسة بين المشاهد الطبيعية ، البورتريهات ، العري ، الحيوانات ، والخراب ، كانت صوره تقدم مثالاً كاملاً من النادر القبض عليه .

وكان هوجار مطلوبًا جدًا في سوق الموضة والاستوديوهات . لقد كان صديقًا لمحررة مجلة *Vogue* ديانا ڤريلاند ، وكان يقوم بتصوير ويليام بوروز وسوزان سونتاغ ، الصورة الشهيرة لها وهي مستلقية على الأريكة ويداها خلف رأسها . كان أيضًا المصور الذي التقط صورة كاندي دارلينغ في نعشها وهي محاطة بالورود البيضاء ، لتصبح هذه الصورة لاحقًا غلافًا لألبوم آنتوني آند ذي جونسونز *I Am a Bird Now* .

وكانت أعماله تقترب من أعمال صديقته ديان أربوس . بينما كانت أعمال أربوس أحيانًا غريبة وبعيدة عن الواقع ، نظر هوجار إلى الشخوص التي كان يقوم بتصويرها بعين الند والنظير . كانت نظرته ثابتة ، وتحمل قدرة أعمق على التواصل - الحنان الذي يملكه مَن ينتمي ، بدلاً من دهشة الرحّال .

ورغم موهبة هوجار ، إلا أنه كان على حافة الفقر دائمًا . وكانت لديه قدرة هائلة على البذل ، الاستماع والكلام . ورغم هذا كان قد تشاجر تقريبًا مع كل محرر في مجلات المدينة ، وكذلك مع عدد كبير من أصدقائه ، بسبب نوبات غضبه التي كان يمر بها . وحسب ستيڤن كوتش ، صديق مقرب لهوجار ، «پيتر كان أحد أكثر الناس الذين التقيتهم وحدة . لقد عاش في عزلة ، ولكنها كانت عزلة مأهولة . كانت هنالك دائرة مرسومة حوله لم يستطع أحد أن يقتحمها .»

إن كان أحدٌ قد تمكن من الدخول إلى هذه الدائرة ، فإنه حتمًا ديڤيد ووناروڤيتش . كان هوجار أحد أهم الأشخاص على الإطلاق في حياة ديڤيد : حبيبه الأول ، وصديقه المفضل ، كان بمثابة الأب والأخ له ، بمثابة رفيق الروح ، المعلم ، والملهم . لقد التقاه

في شتاء سنة ١٩٨٠، أو ربما في بداية سنة ١٩٨١. لم يستمر الاثنان في علاقتهما، ولكن صداقتهما استمرت طويلاً. رغم أن هوجار كان يكبر ديڤيد بعشرين عامًا. ومثل ديڤيد، كان هوجار قد مر بطفولة مريرة في نيوجيرسي، وحمل معه مشاعر الألم والغضب طوال حياته.

وبطريقة ما، استطاع كل منهما أن يحمي الآخر (يقول ستيڤن كوتش: «أصبح ديڤيد جزءاً من الدائرة. لقد كان داخلها»). كان ذلك بسبب اعتقاد هوجار أن ديڤيد بدأ يأخذ فنه على محمل الجد. كان هوجار قد أصر على ديڤيد بالاهتمام بالرسم وحاول إيقافه عن تعاطي الهيروين. كانت محبته وحمايته قد ساعدت ديڤيد على الابتعاد قليلاً من لعنة طفولته القاسية.

رغم أنهما قد التقطا عدة بورتريهات لبعضهما، كانت الصورة الوحيدة التي تجمعهما معًا تعود لنان غولدن، صديقتهما المشتركة. كانا يقفان في زاوية غرفة مظلمة، جنبًا إلى جنب. ديڤيد يبتسم، وعيناه مغلقتان خلف نظارة كبيرة، كطفل سعيد. پيتر يبتسم أيضًا، رأسه مائل بعض الشيء. كان يبدو عليهما الاسترخاء، وهو الشيء الذي نادرًا ما زارهما خلال حياتيهما المريرة.

في سبتمبر من سنة ١٩٨٧، كان هوجار يذهب بشكل متردد إلى مطعم في الشارع الثاني عشر في نيويورك، قرب شقته. وبينما كان يتناول طعامه جاء إليه مالك المطعم وسأل إن كان سيدفع ثمن الطعام. بالتأكيد، قال له پيتر، ولكن لماذا؟ أخرج المالك كيسًا ورقيًا وقال له: «أنت تعلم لماذا... فقط ضع المال في هذا الكيس.» بعد قليل جاء المالك ومعه الباقي في كيس ورقي آخر، وقام بإلقائه على طاولة پيتر.

جـاءت هذه القـصـة من مـذكـرات ووننـاروڤـيـتـش *قـرب السكاكين* ، وفي هذه المذكرات كـان قـد تطرق للعـديد من المواقف والمضايقات التي حدثت لسكّان الأرصفة في نيويورك ، وبعد هذه الحـادثة كـانت أول فكرة خطرت لديڤـيـد هي أن يذهب إلى هذا المطعم ويصب عشرة جوالين من دم البقر على مطبخ المطعم . وبدلاً من هذا ، ذهب إلى المطعم في وقت الغـداء ، وعندمـا كـان المكان مزدحمًا ، صرخ في وجه المالك ، مطالبًا إياه بتفسير لما فعله مع پيـتـر ، حتى «توقفت كل شـوكـة وكل سكين في ذلك المكان عن الحركة . ولكن هذا لم يكن كافيًا لمحو غضبه .»

لم يكن هذا مجرد مطعم واحـد . بل كـانت الطريقة الشائعة التي يتم فيها نزع صفة الإنسانية من أي شخص مصاب بالأيدز ، وأصبح الكل يريد حماية نفسه من العدوى . لقد كان السياسيون وقتها يحاولون حجز المرضى في المخيمات ، وكان كتّاب الصحف يقـتـرحـون أن يتم وشم المصـابين بالمرض كي يتم التـعـرف على حالات العدوى . لقد كانت هجمة هائلة من الرعب والذعر ، وقد تقدم محافظ ولاية تكساس في تلك الفترة قائلاً : «إن كنتم تريدون إيقـاف الأيدز ، اقـتلوهم جـمـيـعًا!» وظهر بعـد ذلك مـحـافظ مـدينة نيـويورك وهو يغسل يديه بعد أن قـام بتوزيع بعض قطع البسكويت على أطفال مصابين الأيدز .

كانت فكرة الموت قد أصابت پيتر بالذعر ، وجعله خوفه شديد الغضب . بعد تشخيصه أصبح ديڤيد يراه تقريبًا كل يوم ، ليزوره في شقته أو في غرف المستشفيات . ذهب معه إلى كل الأطباء الذين وعدوه بمعجزات العلاج . لقد كـان ديڤـيد معه عندما مرض وكـان معـه عندمـا مـات أيضًـا في السـادس والعـشـرين من نوڤـمـبـر سنة

١٩٨٧ ، في عمر الثالثة والخمسين ، بعد تسعة أشهر فقط من تعرّفه على تشخيص مرضه .

بعد أن غادر الجميع الغرفة ، أغلق ديڤيد الباب ، التقط كاميرته وقام بتصوير فيلم لپيتر ، وهو في سرير المستشفى . وبعد أن انتهى من التصوير ، قام بالتقاط ثلاث وعشرين صورة لجسد پيتر ، لقدميه ووجهه ، «تلك اليد الجميلة ، ذلك الساعد الذي اخترقته الإبرة ، لون ذراعه كان كالرخام» .

كان پيتر هنا . لقد رحل پيتر . كيف من الممكن الاستعداد للانتقال أو الترجمة ، للتغيير الضخم؟ في الغرفة التي أصبحت فارغة فجأة حاول أن يتحدث إلى أي روح كانت تحوم في المكان ، ولكنه وجد نفسه غير قادر على إيجاد الكلمات الصحيحة ، ليصبح في النهاية عاجزًا عن القيام بأي شيء ، «أريد قليلاً من الرحمة .»

في الأسابيع الصعبة التي تلت ذلك ، ذهب ديڤيد إلى حديقة حيوان في حي ذي برونكس ليصور الحيتان البيضاء في أحواضها . في المرة الأولى التي ذهب فيها لرؤيتها كان الزجاج قد تم إفراغه للتنظيف . كانت هذه علامة للغياب . وبعدها عاد ديڤيد إلى سيارته وقام بالقيادة بعيدًا ، وعاد من جديد لاحقًا ليلتقط الصورة التي أراد : الحيتان تلتف وتتحرك في دوائر ، والضوء يسقط عبر الماء في حُزَم .

لاحقًا ، قام بإخراج فيلم لهوجار والذي لم ينته بشكل كامل ، ليقطع فيلم الحيتان بمقاطع لجسد پيتر الميت على سرير المستشفى . رأيت هذا الفيلم في مكتبة فيلز في نيويورك ، انهمرت الدموع من عيني . كانت الكاميرا تتحرك بحنان ، بحزن فوق عيني پيتر وفمه ، يديه وقدميه ، وإسوارة المستشفى تلتف حول معصمه النحيل . ثم

تظهر طيور بيضاء ، قمر وراء الغيوم ، شيء ما أبيض اللون يتحرك بسرعة في الظلام . انتهت الشظايا بإعادة جمع لحلم : رجل لا يرتدي قميصًا ، يُحمل بين سلسلة من الرجال الذين لا يرتدون قمصانًا ، كان جسدَه ينتقل بسلاسة من يد إلى أخرى .

كان موت پيتر موتًا واحدًا ضمن سلسلة طويلة ؛ خسارة واحدة ضمن آلاف الخسائر . لا يبدو من المنطقي له أن يرحل في العزلة . لم تكن هذه تجربة فردية ؛ لقد كان مجتمعًا بأكمله ذلك الذي تعرّض للهجوم ، وأوشك على النهاية دون أن يلحظ ذلك أحد من الخارج . كلاوس نومي ، نعم ، ولكن أيضًا الموسيقي والملحن آرثر رسل ، الفنان كيث هارنغ ، الممثلة والكاتبة كوكي مويلر ، الفنان الأدائي إثيل إيشلبرجر ، الفنان والكاتب جوي براينارد ، صانع الأفلام جاك سميث ، المصور روبرت مايليثورپ ، الفنان فيليكس غونزاليز توريس : هؤلاء وآلاف غيرهم ، ذهبوا جميعًا قبل وقتهم . «بداية نهاية العالم» ، هكذا أسمتها سارا شولمان في الجملة الافتتاحية في روايتها التي صدرت سنة ١٩٩٠ عن الأيدز ، *أشخاص في مأزق* . لا عجب أن ديڤيد وصف امتلاءه بالغضب كامتلاء البيضة بالدم ، أو تخيل أن يتحول إلى مخلوق ضخم بإمكانه أن يدمر كل أولئك الذين اعتبروا حياته وحياة كل هؤلاء الأشخاص الذين أحبهم حياةً حقيرة .

بعد عدة أسابيع من موت پيتر ، اكتشف توم راوفينبارت شريك ديڤيد بأنه أيضًا كان مريضًا بالأيدز وفي ربيع سنة ١٩٨٨ تم تشخيص ديڤيد به أيضًا . لقد كانت ردة فعله السريعة أنه سقط في حالة من الوحدة الشديدة . «الحب ،» كتب ذلك اليوم : «الحب لم يكن كافيًا لجعلك تتصل ، لدمج جسدك بالمجتمع ، بالقبيلة ،

بالحبيب ، بالأمان . أنت وحدك في أكثر المواقف صعوبة .» كان قد انتقل في ذلك الوقت بعد وفاة هوجار إلى شقته ، وكان ينام في سريره .

وخلال السنوات القادمة استمر ديڤيد برسم صورة لمخلوقات متعلقة ببعضها بواسطة الأنابيب أو الأوتار أو الجذور ، جنين متعلّق بجندي ، قلب متعلّق بساعة . كان أصدقاؤه مرضى أيضًا ، كانوا يحتضرون ؛ كان يشعر بألم وحزن غائر ، ليواجه وحده حقيقة فنائه . ومرة بعد أخرى ، باستخدام فرشته ، استمر برسم الأوتار التي تصل المخلوقات . التواصل ، التعلّق ، الحب : هذه الاحتمالات الخطرة . لاحقًا ، قام بالتعبير عن هذه الحاجة بالكلمات : «إن كنت أستطيع أن أوصل أوعيتنا الدموية حتى نصبح واحدًا ، كنت سأفعل . إن كنت أستطيع أن أوصل أوعيتنا الدموية لأوصلك إلى الأرض الآن وفي هذه اللحظة ، كنت سأفعل . إن كنت أستطيع أن أفتح جسدك وأدخل في جلدك وأنظر من عينيك وللأبد أجد شفتي قد انصهرتا في شفتيك ، كنت سأفعل .»

رغم أن ردة فعل ديڤيد الأولى كانت الوحدة ، إلا أنه قرر التعامل مع هذا الشعور بالعمل بشكل جماعي والتحالف من أجل صنع التغيير ؛ ليقاوم التكميم والعزل الذي عانى منه عندما كان طفلاً ؛ وليقوم بالتغيير ليس وحده بل مع الجموع . في تلك السنوات أصبح يعمل بشكل مستمر مع المقاومة المسالمة ، ذلك الجزء من المجتمع الذي كان يدمج بين الفن والنشاط السياسي ليخلق قوة مبدعة .

وفي نهاية ثمانينات القرن الماضي وبداية تسعيناته ، كانت مجموعة الفنانين التي حاربت من أجل نشر الوعي حول مرض

الأيدز قد نجحت في دفع البلاد نحو تغيير طريقة معاملتها لهم : ليكون هذا تذكيرًا بأهمية الحراك الجماعي لمقاومة عملية العزل والوصم بالعار . وفي تلك الفترة قام ديڤيد باستخدام اللغة والصورة ، واستغل كل وسيلة ممكنة - التصوير ، الكتابة ، الرسم والأداء - كطريقة يشهد بها على زمنه . وفي إبريل من سنة ١٩٨٩ ، كان قد ظهر في فيلم وثائقي يدعى صمت = موت ، والذي كان يدور حول النشاط السياسي والاجتماعي في نيويورك في السنوات الأولى للوباء ، وكانت المخرجة الألمانية روزا ڤون پراوندهايم هي من عملت عليه . يظهر ديڤيد في الفيلم بشكل متكرر : رجل طويل ، بنظاراته ، يرتدي قميصًا أبيض . يقف في شقته ، يتحدث بصوت عميق عن تجربة العيش في مجتمع يحتقره ، يمتلئ بالسياسيين المنافقين ، ويموت فيه أصدقاؤه واحدًا تلو الآخر ، وهو يعلم أن الڤيروس الذي قتلهم ينتشر في جسده الآن .

ما هو مدهش بشأن هذا الفيلم ليس فقط شدة غضب ديڤيد فيه ، ولكن أيضًا عمق تحليله . في عصر كان فيه المصابون بالأيدز يوصفون بأنهم عاجزون ومعزولون ، محتضرون ووحيدون ، رفض ديڤيد قبول وصف الضحية . وبدلاً من هذا ، قام بشرح كيف يمكن لهذا الڤيروس أن يكشف عن نوع آخر من المرض في عمق النظام الأمريكي .

لطالما كانت أعمال ديڤيد سياسية . حتى قبل تلك الفترة ، لطالما كان يناقش قضايا الجنس والاختلاف : مع نقل تجربة العيش في عالم يحتقرك ، وتجربة أن تتعرض بشكل يومي للكره والحقد ، ليس فقط من قبل الأفراد بل من قبل المؤسسات والمجتمعات أيضًا .

أحد أهم أعماله السياسية قطعته الفنية «يومًا ما هذا الطفل» ،

والتي قام بإنتاجها سنة ١٩٩٠ . ويُظهر هذا العمل ديڤيد في الثامنة من عمره ، عمل على هذه الصورة بإعادة إنتاج صورة فوتوغرافية أصلية له عندما كان طفلاً . وكتب عليها نصًا كان بعض ما جاء فيه «يومًا ما سوف يقوم السياسيون بسنّ التشريعات ضد هذه الطفل» :

يومًا ما سوف تلقّن العائلاتُ أطفالها معلومات خاطئة وسوف يقوم كل طفل بإيصال هذه المعلومات إلى عائلته المستقبلية وسوف يتم تصميم هذه المعلومات بطريقة تجعل الوجود لا يُحتمل لهذا الطفل . . . هذا الطفل سيواجه الصعق الكهربائي ، المخدرات ، والعلاجات المكيّفة في المعامل . . . سوف يخسر منزله ، حقوقه المدنية ، عمله ، وكل حرياته التي يمكن له أن يتصورها .

لقد كانت هذه قصته ، ولكنها أيضًا قصة مجتمعه ، قصة أمريكا ، قصة العالم . قوة هذا العمل الفني تأتي من الطريقة التي يتخلص بها من تراكمات الوصمة ، الفوضى السامة التي صنعتها الحضارة من الجنس . الأمر يعود للبداية ، عندما بدأت رغبة المراهقة بالظهور . كل هذه العزلة ، كل هذا العنف والخوف والألم : كانت نتيجة للرغبة في التواصل .

**

البراءة ، يا لها من نكتة . في سنة ١٩٨٩ ، وجد ديڤيد نفسه في واحدة من أكبر المعارك الثقافية عندما حاول الحزب المسيحي المتشدّد قطع التمويل عن الوقف الوطني للفنون . وفي النهاية ، قام

ديڤيد بمقاضاة هذا الحزب في المحكمة بتهمة استخدام صوره الشخصية دون إذن منه ، ليفوز بقضية مهمة تتعلّق بعمل الفنان وحقوق إعادة إنتاج أعماله واستخدامها .

وفي شهادة ديڤيد ، والتي قرأتها في مكتبة فيلز ، تحدث بعاطفة كبيرة عن لوحاته ، ليشرح أن معناها وسياقها يختلف تمامًا عن الطريقة التي وضعها فيها الحزب المسيحي . وأخبر القاضي :

> إنني أستخدم الصور الجنسية . . . لأتمكن من التعامل مع ما مررت به في الماضي ، وأنا أعتقد أن الجنس والجسد البشري ينبغي ألا يكون موضوعًا محرمًا في هذه الفترة المتأخرة من القرن العشرين . إنني أستخدم هذه الصور الجنسية لأظهر أنماط الاختلاف والتنوع بين البشر .

بعد هذه المحاكمة ، قام ديڤيد بإصدار كتاب عن الجنس . *ذكريات برائحة البنزين* ليجمع فيها قطعًا من المذكرات والرسومات بالألوان المائية . في الحقيقة كان يغلب عليه في تلك الفترة إحساسه بالوحدة : الوحدة ذاتها التي شعر بها عندما اكتشف إصابته بالأيدز ، والتي شعر بها عندما كان طفلاً ، منبوذًا دون اهتمام أو رعاية . لم يستطع أحد أن يقترب من هذه المصاعب التي مر بها ، لم يستطع أحد أن يساعده على التعامل مع مشاعره أو مع خوفه . «ديڤيد لديه مشكلة ،» كتب ببرارة في مذكراته ، «إنه يشعر بالألم لأنه وحيد ، ولا يستطيع تحمّل وجود معظم الناس من حوله . كيف بإمكانك حل مشكلة كهذه؟»

في آخر نص تم نشره له ، المقالة التي أنهى بها كتاب ذكرياته ، كتب عن شعور الاختفاء ، عن تصاعد كرهه للناس لأنهم لم

يكونوا قادرين على رؤيته ، على رؤية حقيقته التي تختبئ خلف جسده ، والذي كان يبدو أنه بصحة جيدة من الخارج . كان جسده في تلك الفترة بمثابة الدرع الخاوي ، لا شيء يختبئ خلفه .

لطالما كره ديڤيد الطريقة التي كان يتصرف بها ناشطو الأيدز ، والإيجابية التي كانوا يتحلون بها ، والطريقة التي كانوا يرفضون بها احتمالية الموت . والآن تمكن من قول كل شيء : العزلة المطلقة بسبب مرضه . كان يبلغ من العمر ستة وثلاثين عامًا . لقد كان ديڤيد رجلاً محبوبًا ، متعاونًا مع الجميع ، وكانت رسائله ، مذكراته ، سجلات هاتفه ، وأشرطته المسجلة تشهد على الطريقة التي كان الجميع يحبه بها ، وعلى صدق علاقاته والتزامه العميق بها ، وعلى اندماجه في مجتمعه . ورغم هذا :

> أنا زجاج ، زجاج صافٍ فارغ . . . لا يمكن للفتة أن تلمسني . لقد وقعت في كل هذا من عالم آخر ولا أستطيع التحدّث بلغتكم لأكثر من هذا . . . أشعر أنني نافذة ، ربما نافذة مكسورة . أنا إنسان زجاجي . أنا إنسان زجاجي يختفي في المطر . أنا أقف بينكم جميعًا لألوح بذراعي ويدي الخفية . أنا أصرخ بكلماتي الخفية . . . أنا أختفي . أنا أختفي ولكني لست سريعًا بما يكفي .

الشعور بالاختفاء وعدم القدرة على التعبير ، الجليد والزجاج : إنها الصور الكلاسيكية للوحدة ، لشعور الاستبعاد . لاحقًا ، ظهرت هذه الكلمات الخارقة في رواية مصورة عن حياة ديڤيد كانت تحمل اسم *سبعة أميال في الثانية* ، والتي قام أصدقاؤه من الفنانين بالعمل عليها ، جيمس رومبرغر ومارغريت ڤان كووك .

الصورة في الصفحة الأولى تُظهر شقة هوجار من الشارع في الخارج ، على طريقة إدوارد هوپر . إنه المساء . السماء بألوان كووك المائية تتحول إلى سماء سحرية ، جانب البناية يرتفع في لهب وردي وذهبي . صندوق بريد ، أوراق من صحيفة تتناثر على الشارع . النوافذ في الشقة تشتعل ، ولكن لا يوجد أي شيء مرئي خلف الزجاج . نيويورك ١٩٩٣ ، هذا ما كُتب في أسفل الصفحة ، ليؤرخ هذا لمرور ستة أشهر على الأقل بعد موت ديڤيد هناك ، في الثاني والعشرين من يوليو سنة ١٩٩٢ ، برفقة عائلته وأصدقائه ، كان ديڤيد أحد ١٩٤٤٧٦ شخص ماتوا بسبب عدوى متعلّقة بالأيدز في أمريكا في تلك السنة .

**

لقد كنت ألاحق أرشيف ووناروڤيتش في جامعة نيويورك منذ أن رأيت صور رامبو لأول مرة . كنت أذهب في بعض الأسابيع بشكل يومي لأبحث في مذكراته أو لأستمع إلى تسجيلاته . كل شيء قام ديڤيد بإنتاجه كان شديد الحساسيّة ، ولكن تلك التسجيلات كانت تحمل مشاعر صريحة لدرجة محبطة تجعل من الصعب الاستماع لها . ورغم هذا ، وجدت أن استماعي لصوت نومي وهو يغني ، واستماعي لتسجيلات ديڤيد قد خفف من إحساسي بالوحدة ، لأنني ببساطة تمكنت من الاستماع لشخص آخر وهو يحوّل ألمه إلى صوت ، ويعطي مساحة لمشاعره الصعبة والمُذلّة .

العديد من تسجيلات ديڤيد كانت قد دارت عند استيقاظه من نومه ، أو في منتصف الليل . غالبًا تستطيع أن تسمع صوت بوق

سيارة أو صوت صافرات الإنذار ، أو صوت بعض الأشخاص الذين يتحدثون في الشارع خارج غرفته . ثم يأتي صوت ديڤيد الرخيم ، وهو يحاول الخروج من حالة النوم . يتحدث ديڤيد عن أعماله وعن هويته الجنسية وفي بعض الأحيان كان يذهب إلى نافذته ، يفتح الستائر ، ويتحدث عن الأشياء التي يراها في الخارج . رجل في النافذة المقابلة يسرّح شعره أسفل مصباح كهربائي . عابر ذو شعر غامق يقف خارج مغسلة ملابس صينية ، ينظر إلى عيني ديڤيد دون أن يشيح بنظره بعيدًا . يتحدث ديڤيد عن توقعه لإحساسه عندما يموت ، هل سيكون الموت مخيفًا أو مؤلمًا . يقول إنه يأمل بأن يكون الموت كالدخول في الماء الدافئ ثم يبدأ بالغناء : نوتات منخفضة ، ترتفع وتسقط فوق موجات تنفّس الصباح .

في إحدى الليالي ، يستيقظ ديڤيد بعد كابوس ويأخذ آلة التسجيل ليتحدث عنه . كان الكابوس عن حصان على سكة حديد ، كان عموده الفقري مكسورًا ، ولم يتمكن من الهرب . «لقد كان الحصان حيًا ،» يقول ديڤيد ، «وكان من المزعج جدًا رؤية هذا المنظر .» يصف محاولته لإنقاذ الحصان ، وكيف تم أخذه بعيدًا وسلخه وهو على قيد الحياة . «لا أعرف أبدًا ما معنى هذا بالنسبة لي . وأشعر بالأسى والحزن العميق . مهما كان معنى هذا الكابوس فإنه محزن جدًا وصاعق .» ثم يودع آلة التسجيل ، ويغلقها .

هنالك شيء حي ، حي وجميل تم تحطيمه في معدّات وعجلات المجتمع . عندما فكرت في أولئك الذين ماتوا والتجارب التي مروا بها قبل موتهم ؛ عندما فكرت في أولئك الذين نجوا وحملوا داخلهم عَقدًا كاملاً من الأسى ، عقدًا من الأشخاص

المفقودين ، عدت وتذكرت كابوس ديڤيد . عندما كنت أبكي وأنا أستمع إلى تسجيلاته ، وكنت أمسح دموعي بكمي ، لم يكن هذا بكاء الحزن أو الشفقة فقط . بل كان بكاء الغضب أيضًا ، لأن رجلاً موهوبًا وعبقريًا كهذا مات في السابعة والثلاثين من عمره ، لأنني عشت في عالم يسمح ويُشرف على موت جماعي كهذا ، ولا أحد بإمكانه إيقاف القطار أو إنقاذ الحصان من الخطر .

لقد قبض ووناروڤيتش ليس فقط على إحساس البقاء خارج المجتمع ، بل أيضًا على محاولة إظهار العداء لمضايقاته وحساسيته المفرطة لطرق الحياة المختلفة . كان يطلق عليه اسم «العالم ما قبل المُخترع» ، الوجود ما قبل المُخترع من التجارب السائدة ، والتي تبدو حميدة وعادية ، جدرانها غير مرئية حتى تصطدم بها . كانت كل أعماله في سبيل المقاومة ضد هذه القوة المهيمنة ، تقودها رغبة في الاتصال والوصول إلى أسلوب أعمق وأكثر حرية في الوجود . وأفضل طريقة وجدها للقتال كانت أن يحكي حقيقة حياته ، أن يخلق العمل الذي يقاوم الخفاء والصمت ؛ الوحدة التي تنشأ بسبب إنكار المجتمع لوجودك ، بكشط اسمك من التاريخ ، والذي ينتمي إلى العادي وليس إلى صاحب الوصمة .

في كتابه *قرب السكاكين* ، يتحدث بوضوح عن فكرته فيما يخص العمل الفني ووظيفته :

> أن أنتج عملاً أو أكتب نصًا يحتوي على ما يعتبر خفيًا بسبب التشريعات أو المحرمات الاجتماعية في بيئة خارج ذاتي يجعلني أشعر أنني لست وحيدًا ؛ يجعلني أشعر بالصحبة لوجوده . الأمر أشبه بالقدرة على التكلم من البطن واستخدام دمية - الفرق

الوحيد يكمن في أن العمل الفني باستطاعته أن
يتحدث لنفسه أو أن يتصرف كمغناطيس يجذب
حوله أعمالاً فنية أخرى قد تعرضت للتكميم أيضًا .

مشاعره نحو العام والخاص كانت قد ألهمت تفكيره في الموت أيضًا . لم يكن يريد لأحد أن يصنع له نصبًا تذكاريًا بعد موته ، لم يكن يريد لأصدقائه أن يبكوا عليه . لم يكن يريد لموته أو لموت غيره أن يكون تجريديًا ، لم يكن يريد لهذا الحدث أن يمر دون انتباه من العالم . في حضوره المستمر خلال السنوات التي سبقت وفاته لتدشين النصب التذكارية المختلفة للعديد من ضحايا تلك الفترة ، كان يشعر بحاجة ملحة للجري في الشوارع والصراخ ، ليجبر كل من يعبر الشارع على التوقف وملاحظة الدمار الحاصل .

لقد أراد أن يجد طريقة تجعل من الممكن تحويل كل خسارة إلى خسارة ملموسة ، ليجعل كل موت محسوبًا . المقالة التي كتبها في التعبير عن أفكاره بهذا الشأن كانت تنتهي بخيال يتمنى تحقيقه ، ويتمثل في أنه كلما يموت مريض بالأيدز فإنه يجب أخذ جثته بواسطة أصدقائه وأحبابه في سيارة وإيصالها إلى العاصمة الأمريكية واشنطن ليتم وضع الجثة أمام البيت الأبيض . لقد كانت هذه رؤيته ، ليكسر الحاجز الفاصل بين الحزن الخاص والشعور بالمسؤولية .

ولهذا فإن جنازته كانت أول جنازة سياسية لأحد ضحايا الأيدز ، لتتبعها العديد من الجنازات التي تحولت لمظاهرات سياسية حاشدة . في الساعة الثامنة مساءً في يوم الأربعاء التاسع والعشرين من يوليو سنة ١٩٩٢ اجتمع حشد من المشيعين في الشارع خارج شقة هوجار . مئات الأشخاص مشوا في صمت عبر المنطقة خلف

لوحة سوداء كُتب عليها بحروف بيضاء كبيرة :

ديفيد ووناروفيتش

١٩٥٤-١٩٩٢

مات بسبب الأيدز

بسبب

تجاهل الحكومة

وفي موقف للسيارات على مقربة من الحدث كانت كتاباته تُقرأ على الملأ ، وبعض أعماله الفنية كانت معلّقة على الجدران ، كما كان يفعل بأعماله خلال سنوات نشاطه في نيويورك . إحدى الجمل التي قُرأت كانت : «أن تقوم بتحويل الخاص إلى عام هذا فعل تترتب عليه تداعيات رائعة في العالم ما قبل المُخترع .» ثم تم إحراق اللوحة في الشارع : لتكون هذه الجنازة من أجل شخص حارب طوال حياته لإظهار الحقيقة ، للمشاركة في الوجود ، للعيش دون تهديد العنف أو الاعتقال ، لتجربة الحياة والوصول إلى سعادتها .

بعد ذلك بعدة أشهر ، في الحادي عشر من أكتوبر قامت حركة *ACT UP* بتنظيم مسيرة في واشنطن لتأخذ شكلاً سياسيًا واضحًا . لقد كان ذلك وقتًا مظلمًا وكئيبًا جدًا . وكان الناس في حالة من التعب والإرهاق ، الحزن واليأس . تجمّع المئات عند الساعة الواحدة ظهرًا ومعهم رماد أحبّائهم الذين ماتوا بسبب المرض . ثم بدأت المسيرة قرب البيت الأبيض . وعندما وصلوا إليه ، بدأوا بنثر الرماد على حديقة البيت الأبيض من خلف السياج . كان رماد جسد ديفيد ووناروفيتش قد نُثر هناك أيضًا .

وقبل ذلك بسنوات ، كان ديفيد قد اعتاد شراء بذور العشب

من متجر صغير ليقوم بنشر هذه البذور قرب الأرصفة . الصورة المفضلة بالنسبة لي من صور ديڤيد ، كانت تُظهره وهو يمشي على عشب قام بزراعته في إحدى صالات المغادرة للمطار : كان العشب ينتشر حول الحطام . كان ذلك فنًا دون اسم ، غير قابل للتصنيف ، إنه فن متعلق بالانتقال والتغيّر ، وباستخدام الخيمياء لتحويل المخلّفات إلى حياة .

لقد تذكرت تلك الصورة عندما رأيت مقطع ڤيديو لرماد جثته وهو يسقط ، وسحب الغبار التي تشكلت بسبب ذلك الحدث ، بقايا رماد مئات الضحايا ، الذين يشكلون نسبة بسيطة جدًا من الضحايا في ذلك الوقت . لقد كان أحد أكثر المشاهد التي رأيتها تمزيقًا للقلب في حياتي ، إنها لفتة لليأس المطلق . وفي الوقت ذاته كان ذلك تصرفًا رمزيًا مكثفًا للقوة . أين ديڤيد الآن؟ مثل كلاوس نومي ، مثل بقية الفنانين الذين رحلوا ، لقد عاشوا في أعمالهم وفي كل من رأى أعمالهم ، كما قال بالضبط قبل سنوات لنان غولدن في محادثتهما في مجلة *Interview* ، «عندما يسقط هذا الجسد ، أريد لبعض تجاربي أن تستمر في الحياة بعدي .» وهكذا تم نثر رماد جسده على عشب البيت الأبيض ليبقى في القلب المطلق لأمريكا ، ويقاوم الاستبعاد حتى النهاية .

٧
تجسّد الأشباح

«أن تقوم بتحويل الخاص إلى عام هذا فعل تترتب عليه تداعيات رائعة في العالم ما قبل المُخترع .» كانت هذه كلمات وونناروڤيتش ، ولكن نتائجها لم تكن كما كان يتخيل على الإطلاق .

في بداية الربيع أوشكت فترة إقامتي في الشقة على الانتهاء وكان علي أنتقل إلى غرفة مؤقتة في غرب الشارع الثالث والأربعين ، في الطابق العاشر ، في مكان قد كان في السابق عبارة عن فندق ميدان التايمز . إن نظرت للجنوب ، كان بإمكاني رؤية مرايا نوافذ فندق ويستن . كان النادي الرياضي على مستوى البصر ، وكنت في أوقات مختلفة خلال النهار أو الليل أرى بعض الأشخاص يتمرنون هناك على الدراجات . النافذة الأخرى كانت تطل على مجموعة من متاجر الكاميرات ، بقالات ، وأندية للتعري ، *PLAYPEN* و*LACE* ، شلال من الرجال يحملون حقائب ظهر وقبعات بيسبول كان يدخلون إلى تلك الأماكن .

لا تُطفأ أنوار ميدان التايمز أبدًا . لقد كان فردوسًا للأضواء الاصطناعية ، لتأخذ مكان تقنيات أخرى قديمة مثل أضواء النيون . غالبًا ما كنت أستيقظ عن الساعة الثانية ، الثالثة ، أو الرابعة صباحًا لأشاهد أمواج النيون وهي تعبر غرفتي . خلال تلك الفترة

غير المرغوبة من الليل ، أستيقظ من سريري وأفتح الستائر . في الخارج ، هنالك شاشة إلكترونية عملاقة تعرض ستة أو سبعة إعلانات بشكل متكرر .

لقد وجدت شقتي الجديدة بالطريقة التي وجدت بها كل شققي السابقة : عن طريق وضع إعلان على فيسبوك . لقد كانت الشقة الجديدة تعود لامرأة لم ألتق بها من قبل ، ولكنها كانت تعرف شخصًا أعرفه . وفي البريد الإلكتروني الذي تلقيته منها كانت قد أخبرتني أن الغرفة صغيرة جدًا ، وأنها تحتوي على مطبخ وحمام ، لتحذرني من الزحام المروري ومن أضواء النيون . ما لم تخبرني به هو أن البناية كانت عبارة عن مأوى تديره إحدى المؤسسات الخيرية ، والتي كانت تؤجر الغرف الرخيصة للعاملين بالإضافة إلى مجموعة من المتشردين ، خاصة أولئك الذين يحملون مرض الأيدز أو بعض الأمراض العقلية الخطرة . أخبرني بذلك أحد الحراس عند مدخل البناية قبل إعطائي بطاقة الدخول الإلكترونية للبهو ، ثم أخذني للأعلى ليريني الغرفة وكيفية فتح الأقفال . كان قد بدأ عمله هنا منذ فترة قصيرة ، وفي المصعد أخبرني عن السكّان ، وقال لي عن الأشياء التي قد أراها والتي قد لا أراها ، *إن لم نكن قلقين بشأن حادثة ما ، فلا داعي للقلق* .

كانت الممرات مطلية باللون الأخضر كلون المستشفيات ، وكانت تحتوي على أضواء حمراء وبيضاء ، وعلامات لمخارج الطوارئ . كانت غرفتي تتسع بالضبط لمرتبة ولمكتب ، مايكروويف ، حوض ، وثلاجة صغيرة . كانت هنالك خرزات مهرجان ماردي جرا (وتعني الثلاثاء البدين وهو كرنفال سنوي يقام يوم الثلاثاء من كل عام الذي يسبق أربعاء الرماد وهو تقليد كاثوليكي مسيحي) في

الحمـام ، وكـانت الجدران تحـمل بعض الكتب والألعـاب على الرفوف . كانت أصوات المسجل والتلفزيون تتسرب عبر الجدران ، وفي الخارج كان حشد من الناس يخرجون من محطة المترو القريبة .

لقد كنت في مركز زلزال القرن الواحد والعشرين ، وعشت فيه حسب قوانينه . كل يوم كنت أستيقظ وقبل أن أفتح عيني بشكل كامل كنت أسحب جهازي المحمول إلى سريري وأتصفح تويتر . كان تويتر أول ما أتصفحه وآخر ما أتصفحه كل يوم ، لأتجاوز بسرعة تغريدات من غرباء ، مؤسسات ، أصدقاء ، هذا المجتمع سريع الزوال والذي كان حضوري فيه متقطعًا ودون روح . أنتقل فيه من أغلفة الكتب ، إلى أخبار عن حوادث موت ، إلى صور لبعض المظاهرات ، إلى افتتاح معرض فني ، إلى أخبار اللاجئين في غابات مقدونيا ، إلى هاشتاق مخجل ، إلى هاشتاق كسول ، إلى أخبار الاحتباس الحراري ، وشاح ضائع : كمية هائلة من المعلومات ، المشاعر والآراء التي تلقت مني أحيانًا اهتمامًا أكبر من أي شيء حقيقي في حياتي .

وكـان تويتـر مـجـرد مـخـرج ، بوابة إلى المدينة اللانهـائيـة للإنترنت . أيام كاملة انقضت وأنا ضائعة في جيوب وسلالم من المعلومات ؛ كنت أقرأ في السابق ، في عصر الورق ، وأدفن نفسي في كـتـاب ، أمـا الآن فـأنا أحـدق في هذه الشـاشـة ، عـشـيـقـتي الفضية .

كنت أتصرف كـجـاسـوسـة . وكـان الأمـر أشـبـه بالعـودة إلى المراهقة . ماذا كنت أريد؟ عم كنت أبحث؟ ماذا كنت أفعل هناك ، ساعة بعد ساعة؟ أشياء متناقضة . أردت أن أعرف كل ما يدور في العالم . أردت أن أكون على اتصال وأردت أن أحافظ على عزلتي ،

على مساحتي الخاصة . أردت أن أنقر وأنقر وأنقر حتى تنفجر نقاط اشتباكي العصبي ، حتى أغرق من شدة الفيضان . أردت أن أنوّم نفسي مغناطيسيًا بالبيانات ، بالبكسلات الملونة ، لأشغل قلقًا مخيفًا حول حقيقتي ، لأُبيد مشاعري . وفي الوقت نفسه أردت أن أستيقظ وأكون منخرطة في الحراك السياسي والاجتماعي . وأردت أيضًا أن أعلن عن وجودي ، لأتحدث عن اهتماماتي واعتراضاتي ، لأخبر العالم أنني مازلت هنا ، أفكر بأصابعي ، حتى لو كنت على وشك فقدان فن الكلام . أردت أن أنظر وأن ينظر الآخرون إلي ، وكان كل هذا لسبب ما أكثر سهولة على الشاشة .

من السهل فهم الطريقة التي تصل بها الشبكة الاجتماعية إلى شخص يعاني من وحدة مزمنة ، بوعودها بالاتصال ، وحفظ الخصوصية الجميلة والتحكم الكامل . بإمكانك البحث عن رفقة دون أن تخاطر بأن يتعرف عليك أحد ، أو يتم اكتشافك في حالة من الرغبة أو الحاجة أو النقص . بإمكانك أن تصل إلى مَن تريد وبإمكانك أن تختبئ ؛ بإمكانك أن تتخفى وأن تُظهر نفسك .

بطرق عديدة ، جعلني الإنترنت أشعر بالأمان . أحببت الطريقة التي كنت أتواصل بها عبره : التراكم الصغير للشحنات الإيجابية ، القلوب التي كنت أحصل عليها في تويتر ، الإعجاب الذي كان يصلني في فيسبوك ، هذه الآلات الصغيرة التي صُممت وبُرمجت لرفع مستوى غرور العميل ورضاه عن ذاته . كنت مستعدة لأن أكون مصاصة دماء ، لأن أنشر معلوماتي ، وأترك آثاري الإلكترونية التي تصف اهتماماتي وولاءاتي للشركات في المستقبل حتى تتمكن من تحويلها إلى أي عملة تريدها . أحيانًا ، كان يبدو أن المقايضة تنتهي لصالحي ، خاصة في تويتر ، بموهبته في إدارة

الحوار بين الغرباء الذين يشتركون في الاهتمامات والولاءات .

في السنة الأولى من وجودي هناك شعرت أنني في مجتمع ، أو في مكان مليء بالبهجة ؛ خط من خطوط الزمن في الحقيقة ، مع الأخذ بالاعتبار الطريقة التي كنت أجرّب بها الوحدة . وفي أوقات أخرى بدا الأمر وكأنه جنون محض ، مضيعة للوقت دون كسب أي شيء محسوس : نجمة صفراء ، بذرة سحرية ، نموذج وهمي للألفة ، ولهذه الأشياء كنت أستسلم وأضع كل أجزاء هويتي ، كل عنصر مني عدا العنصر الجسدي الذي كنت أفترض أنني أحافظ عليه . وكان الأمر يتطلب فقط بعض الصداقات الإلكترونية الفائتة أو شيئًا من الانخفاض في عدد علامات الإعجاب التي أحصل عليها كي تعود وحدتي للطفو على السطح من جديد ، ولأشعر بإحساس كئيب بأنني فشلت في القيام بالتواصل .

الوحدة التي يسببها الإقصاء الافتراضي مؤلمة تمامًا كتلك التي تسببها الأحداث الواقعية : موجة من المشاعر التعيسة التي شعر بها بالتأكيد كل شخص على الإنترنت في فترة أو أخرى . في الحقيقة ، هنالك لعبة افتراضية تدعى سايبر بول ، يقوم علماء النفس باستخدامها لقياس آثار الرفض الاجتماعي التي يمر بها بعض الأفراد ، وفي هذه اللعبة يلعب الفرد مع لاعبين من الكمبيوتر ويقوم الكمبيوتر بتمرير الكرة بشكل طبيعي بين جميع اللاعبين في الدورين الأولين ، ثم يقوم بحصر التمرير بين اللاعبين المبرمجين فقط . وهذا الأمر يشبه تمامًا أن يتحدث شخصان أمامك أو داخل أحد تطبيقات المحادثة ثم يقومان بتجاهلك تمامًا لتبقى وحدك .

ولكني لم أكن أهتم ، بإمكاني دائمًا البحث عن محادثة أخرى . كان الكمبيوتر يخدم سلسلة من المتع ، من التحديق الخالي من الخطر ، لأن كل شيء كنت أراقبه وأحدق فيه كان غير مدرك لوجودي ، رغم أني تركت خلفي أثرًا خفيًا من البيانات التي قد تدل علي . وبينما كنت أتصفح شوارع الإنترنت ، لأراقب ما وضعه الناس عن حياتهم ، وأجسادهم ، كنت أكاد أشعر بنفسي وأنا أصبح كقريبة لبودلير والذي تحدث في إحدى نصوصه عن شخصية «الفلونور» وهي كلمة فرنسية تعني العابر الحر للمدينة :

يستمتع الشاعر بقدرته على تمثيل ذاته أو أي ذات أخرى يختارها . كتلك الأرواح الجوّابة التي تذهب للبحث عن جسد ، يدخل الشاعر كما يشاء في شخصية كل رجل . وله وحده كل شيء شاغر .

كنت أسير طوال الوقت ، ولكن لم يسبق لي أن سرت في مدينة بتلك الطريقة . وجدت فكرة بودلير بغيضة ، في الحقيقة ، وجدته تنازلاً مدهشًا للتأقلم والتفاعل مع حياة الآخرين وواقعهم . ولكن على الإنترنت ، كان من الصعب تذكر أن هؤلاء البشر يملكون أجسادًا أيضًا ، وأرواحًا ومشاعر قابلة للإحساس . بعض الأشخاص كان لديهم ميل كبير لأن يصبحوا مجردين ، غير حقيقيين ، هوياتهم مبهمة وقابلة للتشكيل .

أو ربما كنت على وشك التحول إلى إدوارد هوبر . مثله تمامًا ، وجدت نفسي مختلسة ، مخيفة ، متلصصة على النوافذ المفتوحة ، أجوب بحثًا عن مشاهد مثيرة . ومثله تمامًا ، كان اهتمامي ينصب على الإيروتيكا . كنت أتصفح الإعلانات المختلفة على موقع *Craigslist* تمامًا كما كنت أسير في شوارع نيويورك ، أحدق في

رفوف السوشي ، الزبادي ، الآيس كريم ، قوارير البيرة ، وأنا أتساءل عن حقيقة الشيء الذي أبحث عنه ، الشيء الذي بإمكانه أن يرضيني ويجعلني أستقر .

لا أعرف أحدًا بإمكانه الاعتراف بإعجابه بموقع *Craigslist* ، ولكني دائمًا ما وجدته مبهجًا بشكل غريب . العرض الجريء للحاجة ، القوائم المختلفة والواضحة لاحتياجات الناس كانت أكثر ديموقراطية من تلك التي كانت تُعلن في مغامرات وونناروڤيتش على الأرصفة . لو كان الإنترنت مدينة ، فإن *Craigslist* سيكون حتمًا ميدان التايمز ، منطقة للالتقاء الطبقي ، والعرقي ، مع الرغبة الجنسية أيضًا .

متمددة على المرتبة في شقتي ، كنت أقضي ساعات طويلة وأنا أتصفح الإعلانات المختلفة ، يحفزني العدد الكبير من الأشخاص المستعدين لعرض رغباتهم واحتياجاتهم أمام الملايين . متمددة على الأريكة في شقتي أقضي ساعات طويلة وأنا أتصفح الإعلانات على الإنترنت . ولكن استراق النظر لم يكن من جهتي فقط . جزء من إغراء هذا الموقع يتمثل في أنه بإمكان أصحاب الإعلانات معرفة أنني قرأت إعلاناتهم ، وبهذه الطريقة كنت أجعل نفسي عرضة للبحث والتحقيق الافتراضي بينما أسيطر على الموقف ، دون أن يتمكن أحد من رفضي بشكل مباشر . لا يمكنك أبدًا أن تعرف إلى أي درجة ستكون شاشتك واضحة وشفافة . كنت قد وضعت بعض الإعلانات للبحث عن شريك في الموقع . وكانت الرسائل التي تصلني تتفاوت بين الوضوح وبين التلميح . أجبت على بعضها ، وخرجت في عدة مواعيد مع بعض الرجال الذين أرسلوا لي ، ولكن لم تنجح هذه التجربة أبدًا . ولم أكن أشعر

بالألم أو الإحباط بعد ذلك، شيء ما في داخلي قد تفتّت. ولم أر أيًا من أولئك الرجال ثانيةً. وبدلاً من ذلك، بقيت في شقتي، لأبحث عن نوع من التواصل الذي لا يستدعي المواجهة الجسدية والبحث المضني.

أحيانًا، وبينما أنا أتصفح الموقع، كنت ألمح وجهي في المرآة، شاحبًا، غائبًا، لامعًا. قد أكون مندهشة من الداخل، ثائرة، أو غاضبة، ولكني كنت أبدو كامرأة نصف ميتة من الخارج، جسد منعزل تسيطر عليه آلة. بعد عدة سنوات، وبينما كنت أشاهد فيلم سبايك جونز *Her*، رأيت صورتي ذاتها في وجه خواكين فينيكس، الرجل الذي كان يتوق للألفة والحب لدرجة أنه وقع في حب نظام تشغيل، مشهد آخر يذكّر بآندي وارهول وآلة تسجيله. لم تكن سعادة البطل في الفيلم هو ما ذكرني بنفسي، ولا مشهده وهو يدور حول نفسه ومعه هاتفه. ولكنه ذلك المشهد في بداية الفيلم، عندما عاد من العمل للمنزل، وجلس في الظلام وبدأ باللعب على الجهاز، كانت ملامح وجهه منغمسة في اللعبة، كان يبدو يائسًا، سخيفًا، ومنفصلاً تمامًا عن الحياة، وأدركت في تلك اللحظة أنه توأمي: أيقونة لعزلة القرن الواحد والعشرين واستقلال البيانات.

في هذه اللحظة من التاريخ لم يعد من السخيف أن يقع أحدهم في حب نظام تشغيل. الثقافة الرقمية تتطور بشكل متسارع لدرجة يصعب تتبعها. في لحظة كان الخيال العلمي على سبيل المثال أمرًا سخيفًا جدًا، وفي اللحظة التالية أصبح طقسًا طبيعيًا وجزءاً من الحياة اليومية. في السنة الأولى التي كنت فيها في نيويورك، قرأت كتاب جينيفر إيغان *A Visit from the Goon*

Squad. وكانت بعض أحداث الكتاب تدور في المستقبل ، وتتضمن اجتماع عمل بين امرأة شابة ورجل أكبر منها . وبعد تبادل الأحاديث ، وبعد برهة ترتبك المرأة بسبب مطالبات الحديث وتطلب من الرجل التواصل معه إلكترونيًا ، رغم أنهما كانا يجلسان وجهًا لوجه . وبينما كانت المعلومات تنتقل بينهما بشكل صامت ، بدا عليها النعاس من شدة الاسترخاء والرضا ، لتصف الحديث الإلكتروني بينها على أنه حديث صاف . بينما كنت أقرأ هذا الجزء ، أتذكر أنني اعتقدت أن هذا مروعٌ ، صادم ، وبعيد المنال . ولكن بعد عدة أشهر في نيويورك بدا الأمر معقولاً ، وتمكنت من استيعاب حاجة البعض للقيام به . والآن هذا ما نفعله بالضبط : رسائل نصية في الشركة ، إيميلات نرسلها لزملائنا في الغرفة ذاتها ، محاولاتنا لتجنب اللقاء . الرسائل الخاصة في تويتر .

الراحة التي نجدها في الكون الافتراضي ، في تسجيل الدخول ، في امتلاك السيطرة . في كل مكان ذهبت إليه في نيويورك ، في المترو ، في المقاهي ، حتى في الشوارع ، كنت أجد من حولي وهم سجناء لشبكاتهم الخاصة بهم . معجزة الأجهزة المحمولة مكّنت البشر من الانفصال عن بعضهم عند تواجدهم معًا ، ومكّنتهم أيضا من التواصل مع بعضهم عند تواجدهم وحدهم . ولا يبدو أن أحدًا يُستثنى من هذا الحكم إلا المتشردون ، لأنه حتى أطفال الشوارع الآن يذهبون دائمًا إلى متجر آبل ويستخدمون الأجهزة هناك لتصفح فيس بوك حتى وهم يعرفون أنهم لا يملكون مكانًا ينامون فيه في الليل .

جميعنا نعرف هذا . لا أستطيع إحصاء عدد المقالات التي قرأتها في تحليل الطريقة التي أصبحنا فيها أشبه بالكائنات

الفضائية ؛ وكيف أننا نتقرب من كارثة اجتماعية تتعلق بالألفة والحب ، مع تدهور قدراتنا على التعارف والحديث بشكل ملحوظ . ولكن هذا أشبه بالنظر إلى الجهة الخاطئة من المنظار . لا أظن أننا أصبحنا منعزلين عن بعضنا بسبب اتكالنا على الآلات والأجهزة للقيام بأغلب نشاطاتنا الاجتماعية . بالطبع هي دائرة واحدة ، ولكن الدافع الأساسي الذي جعلنا نخترع هذه الأجهزة من الأساس هو صعوبة التواصل المباشر ، وكونه مخيفًا أو حتى خطِرًا في بعض الأحيان . والسبب الذي جعلنا نستخدم هذه الأجهزة هو قدرتها على توفير اتصال آمن ، لا يمكن أن يشعر صاحبه بالرفض ، سوء الفهم أو عدم التقدير .

ووفقًا للمحللة النفسية شيري تركل -البرفسور في جامعة ماساتشوستس للتقنية ، والتي أمضت ثلاثين عامًا من حياتها العملية وهي تكتب عن التفاعل بين البشر والتقنية- جزء من إغراء الشاشة هو أنها تخدم بشكل خطر نسيانًا ممتعًا للذات في حالة أشبه بالاستلقاء على أريكة المعالج النفسي . وهذان الفضاءان يقدمان مجموعتين معقدتين من الاحتمالات ، تبادل مغرٍ بين المرئي والخفي . عندما نستلقي على أريكة المعالج النفسي ونرى السقف ، لا يمكننا أن نرى مَن يراقبنا ، وهذا بالضبط ما يحدث في استخدامنا للشاشة ، تكتب شيري تركل في كتابها وحيدون معًا :

> . . . تشعر أنك محمي . ورغم أنك وحيد ، ولكن احتمالية التواصل اللحظي في أي ثانية تجعلك تشعر وكأنك مع أحدهم . في هذا الفضاء المليء بالدهشة ، حتى المستخدمون الذين يعرفون أن هذه المعلومات قد يتم حفظها ، مشاركتها ، وتقديمها أمام المحكمة ،

يخضعون لوهم الخصوصية . وحيدًا مع أفكارك ، ولكنك متصل مع خيال ملموس للآخرين ، وتشعر بأنك حر وبإمكانك اللعب . على الشاشة ، لديك فرصة لكتابة نفسك من جديد كأي شخص تريد أن تكونه ، ولديك فرصة لتخيل الآخرين كما تشاء ، لتقوم ببنائهم حسب غاياتك . إنها عادة مغرية ولكنها خطرة على العقل .

نُشر كتابها وحيدون معًا سنة ٢٠١١ . ليكون الجزء الثالث من ثلاثية تتحدث عن العلاقة بين البشر والكمبيوتر ، وكانت هذه الثلاثية نتيجة لسنوات من العمل والبحث ، من المراقبة والنقاش حول الطريقة التي نستخدم بها التقنية ، من أطفال المدارس إلى المراهقين الذي يبحثون عن مساحة تتسع لتعبيرهم عن أنفسهم ، إلى المسنين وتعاملهم مع الروبوتات في دور الرعاية .

في الكتاب الأول لشيري تركل الذات الثانية (١٩٨٤) ، وفي الكتاب الثاني *حياة على الشاشة* (١٩٩٢) ، يتم تقديم الأجهزة على أنها أشياء إيجابية . الكتاب الأول كانت قد كتبته قبل ظهور الإنترنت ، وكان يناقش فكرة الكمبيوتر كحليف أو صديق ، بينما الكتاب الثاني كان يستكشف الطريقة التي تسهم فيها الأجهزة المتصلة في خلق منطقة حرة للاكتشاف والتعديل في الهوية ، حيث يمكن للأفراد إعادة تعريف أنفسهم ، والقيام بالتواصل مع بعضهم عبر العالم ، مهما كانت اهتماماتهم أو ميولهم .

ولكن كتابها الثالث *وحيدون معًا* مختلف . عنوانه الفرعي *لماذا نتوقع الكثير من التقنية والقليل من بعضنا* ، إنه كتاب مخيف ، يقدم صورة للمستقبل حيث لا يتحدث البشر إلى بعضهم ولا

يلمسون بعضهم حتى ، وتصبح الروبوتات هي المسؤولة عن الاهتمام بالأطفال وكبار السن ، لتصبح هويات البشر غير مستقرة لأنها مراقبة بشكل دائم بواسطة الآلات . الخصوصية ، التركيز ، الألفة : كل هذه المفاهيم اختفت بسبب اعتيادنا على رؤية العالم في شاشة .

وبالنسبة لأغلبنا ، هذه العناصر الشريرة من الوجود الافتراضي قد بدأت بالظهور للتو ، بعد مرور عقدين على انتشار الإنترنت في كل مكان . ولكن كان هنالك العديد من التحذيرات من قبل العلماء والأطباء والفنانين . أحد أغرب هذه التحذيرات كان قد أعلن قبل خمسة عشر عامًا - ولم يكن بواسطة فنان حتى ولكن بواسطة مليونير يدعى جوش هاريس . من المبالغة أن نصف ما قام به على أنه نبوءة ولكنه تمكن من التقاط شكل المستقبل والأسباب التي دفعته للظهور .

**

كان جوش هاريس رائدًا من روّاد الإنترنت ، كان رجل السيغار والبوسترات في وادي السيلكون . في سنة ١٩٨٦ ، وفي عمر السادسة والعشرين ، قام بإنشاء شركة *Jupiter Communications* ، أول شركة لأبحاث سوق الإنترنت . وأصبحت شركته شركة عامةً سنة ١٩٨٨ ، ليصبح مليونيرًا بعد ذلك . خلال ست سنوات ، قام بإنشاء شبكة إنترنت تلفزيونية تدعى *Pseudo* ، والتي كانت تنتج عدة قنوات من الترفيه ، من موسيقى الهيب هوب إلى الألعاب الڤيديو والإيروتيكا .

قبل سنوات طويلة من ظهور الشبكات الاجتماعية ، قبل فيسبوك (٢٠٠٤) وتويتر (٢٠٠٦) ، قبل غرايندر (٢٠٠٩) ، تشات

روليت (٢٠٠٩) ، سناب تشات (٢٠١١) وتندر (٢٠١٢) ، قبل حتى فريندز ريونايتد (٢٠٠٠) ، فريندستر (٢٠٠٢) ، ماي سبيس (٢٠٠٣) وسكند لايف (٢٠٠٣) ، دون ذكر الوسائل التي جعلت كل هذه المشاريع تنجح ، فهم هاريس أن الإنترنت لن ينجح كمكان لمشاركة المعلومات فقط ، بل كمكان يتصل فيه الناس ببعضهم . لقد رأى من البداية الشهية المفتوحة للترفيه التفاعلي ورأى أن الناس على استعداد لدفع المال للمشاركة ، للحصول على مساحتهم في العالم الافتراضي .

ما أحاول قوله هو أن هاريس قد تنبأ بظهور الوظائف الاجتماعية للإنترنت ، وأنه قام بفهم قوة الوحدة كعامل محفز لنهوض هذه الوظائف . لقد فهم قوة شوق الناس إلى التواصل والاهتمام وفهم أيضًا خوفهم من الألفة ، حاجتهم إلى الشاشات من كل نوع . وكما قال في الفيلم الوثائقي *We Live in Public* : «لو كنت في مزاج معين وكنت عالقًا مع عائلتي أو أصدقائي ، بإمكان العوالم الافتراضية التخفيف عني» - قد يبدو هذا التصريح بديهيًا الآن ولكن في تسعينات القرن الماضي كان هذا التصريح غريبًا وربما مثيرًا للسخرية .

يبدو أن هاريس عرف كل هذا ليس بمجرد التنبؤ ، بل من واقع تجربته أيضًا التي جعلته مرشحًا أولاً للعيش في العوالم الافتراضية . هنالك فلمان وثائقيان عن حياة هاريس الغريبة والمثيرة : *We Live in Public* ، والذي قامت بإنتاجه شريكة هاريس أوندي تيمونر ، و*Harvesting Me* ، إحدى حلقات مسلسل *First Person* . هنالك أيضًا كتاب عنه ، *Totally Wired* ، لآندرو سميث ، والذي يتتبع الصعود والهبوط لفقاعة الدوت كوم عبر تتبع

قصة هاريس على مر السنوات . كل هذه الأعمال تحتوي على مشاهد يصف فيها هاريس طفولته ، بجمل غريبة ، مرعوبة ، وغير كاملة ، ويصف انعدام الأصدقاء والناس من حوله ليعتمد على التلفزيون كصديق يمده بالدعم العاطفي .

لقد تربى في كاليفورنيا ، كان أصغر إخوته في عائلة تتكون من سبعة أبناء ، ذهب إخوته إلى الثانوية العامة بينما كان يعاني في المرحلة الابتدائية . كان والده يختفي غالبًا ، لفترة طويلة ذات مرة لدرجة أن العائلة أعادت ملكية المنزل . عملت أمه مع الأطفال المساجين ، وكانت تكثر من الشراب ، ولم تكن حنونة أو حتى متواجدة معه ومع إخوته . قال هاريس :

> . . . أظن أنني أحب أمي بشكل افتراضي وليس بشكل واقعي . لقد ربتني على الجلوس أمام التلفزيون لساعات طويلة . هذه هي الطريقة التي تم تدريبي بها . صديقي العزيز في سنوات طفولتي كان التلفزيون . . . مشاعري لا تنبع من بشر آخرين . . . لقد كنت مهملاً من ناحية عاطفية ولكن من ناحية افتراضية كنت أستطيع امتصاص كل السعرات الإلكترونية التي تصلني من العالم عبر التلفزيون .

إنه نوع الخطاب الذي تتوقع سماعه من آندي وارهول - ليس التجاهل ، ولكن الإحساس بالألفة مع الآلة ، النهم للسعرات الإلكترونية ، الرغبة في الدخول إلى العالم الاصطناعي ، الزجاجي . هاريس ووارهول قد وجدا الأمر ربما عبارة عن معادلة ، تخلق فيها الحاجة للألفة والخوف منها جمودًا ، شللاً ، لذلك فإن الحل يكمن في استخدام الأجهزة - الكاميرا ، المسجل ، التلفزيون

- كدروع ، عوامل تشتيت ، ومناطق آمنة .

في الحقيقة ، لقد تمت مقارنة وارهول وهاريس كثيرًا . في تسعينات القرن الماضي أطلقت الصحافة لقب وارهول الويب على هاريس ، ورغم أن هذا اللقب كان متعلقًا أكثر بإقامته للحفلات وإحاطته لنفسه بالمشاهير ، خاصة الفنانين الاستعراضيين ، أكثر من تعلقه بكون هاريس فنانًا . وكانت طفولة هاريس ، مثل وارهول ، قد دفعته لفهم ميزة الأمان التي تقدمها الشاشات ، الإحساس بالمشاركة في الفضاءات الافتراضية للتعامل مع الإحساس بالوحدة ، بالشعور بالتخلي ، دون الحصول على المهارات الاجتماعية اللازمة للنجاة في الحياة الحقيقية . وفي نهاية الأمر ، لا يوجد مضاد حيوي أنسب للوحدة ، من دخول عالم الآلة وعالم الإنترنت ، حيث يمكن هناك لفضائل الشهرة أن تكون متاحة للجميع .

قام هاريس بتأسيس شركة *Pseudo* ضمن الخطوط المعروفة الآن للشبكات الاجتماعية . لقد كانت شركته قد بدأت من شقة ضخمة تقع على شارع برودواي ، وفي داخلها قام هاريس ببناء شقة خاصة به ، ليجعل المكان عبارة عن منطقة اجتماعية مشتعلة طوال اليوم لتكون أشبه بالاستديو التلفزيوني .

كان باب المكان مفتوحًا طوال النهار والليل ، وكانت حفلاته لا تنتهي ، العديد منها كان قد تم تصويرها وبثها على المحطة ، وأصبحت الحدود بين العمل والمتعة مبهمة . كان الزوار يلعبون ألعاب الڤيديو ، وكان فيلم ذي ماتركس يعرض على الشاشات ، وكانت عارضات الأزياء ونجوم البوب يتسللون من الشقة للشارع والعكس .

وعند نهاية التسعينات ، كانت ميول هاريس تتجه نحو مشروع جديد ، والذي يمكن وصفه بأنه حفلة تستمر لشهر كامل ، تجربة نفسية ، عمل فني ، عرض مسرحي ، معسكر اعتقال ، أو حديقة بشرية . لقد كان تحقيقًا في المراقبة وحياة المجموعة : تجربة صُممت لاختبار آثار التحطّم القادم للحدود بين الشخصي والعام والذي كان هاريس يؤمن بأن الإنترنت سوف يأتي به حتمًا . «لقد كان آندي وارهول مخطئًا» ، قال هاريس لأحد الصحفيين . «الناس لا يريدون خمس عشرة دقيقة من الشهرة في حياتهم ، إنهم يريدون الشهرة كل ليلة . الجمهور يريد أن يصبح من يقدّم العرض .»

في شتاء سنة ١٩٩٩ ، قام باستئجار مستودع في تريبيكا وكان يريد تحويله إلى مكان أورويلي (نسبة للكاتب جورج أورويل) سحري ، بمساعدة فريق من الفنانين ، المصممين والبنّائين ، وقد استثمر في هذا المشروع ميزانية ضخمة . كانت الفكرة أن يعيش ستون شخصًا في الشهر الأخير من القرن العشرين في فندق قام ببنائه في قبو . ولا يمكنهم المغادرة ، ولكن بإمكان العامة أن يأتوا ويرحلوا كيفما يشاؤون ، ليستمتعوا بمكان أشبه بروضة ليبيدية مذهلة ، حيث يمكن فيها إرضاء كل الملذات ، الكحول متوفرة بشكل مجاني للجميع ، الرقص ممكن ومتاح في ملهى ليلي يدعى *الجحيم* ، وفي حالة رغبة السكّان بتفريغ عواطفهم العدوانية بإمكانهم النزول إلى القبو واستخدام الأسلحة الأتوماتيكية بعدد لا نهائي من الذخيرة .

كان اسم هذا المشروع *Quiet* كوايت (هادئ) وكان مفتوحًا لجميع الراغبين بالدخول . خلال شهر ديسمبر ، كان هذا المعسكر أشبه بجرّة العسل لكل من يريد الشراب ، الرقص ، تدخين

الماريوانا ، ومشاهدة العروض الغريبة . كان الأمر أشبه بالتقاء جيل البييت بجيل الإنترنت . ليس أفضل اللقاءات ربما ، ولكنه كان لقاءً مدهشًا ، رغم الإحساس بالإسراف الهائل ؛ كان جيل البييت قد حصدوا ثمار جنونهم بميزانية محدودة جدًا ، وقد يبدو هذا أكثر شرفًا .

كانت الأَسرّة في الفندق محجوزة طوال الوقت ، رغم الظروف الصارمة للدخول ، والتي كان أحدها ضرورة أن يرتدي القادمون قمصانًا رمادية وبناطيل برتقالية - هذا الزي الذي أصبح الآن رمزًا معروفًا لمعتقلي غوانتانامو . كان المكان الذي يقيم فيه سكّان الفندق خاليًا من أي خصوصية . كانت الأسرّة متقاربة من بعضها كأسرّة الجنود . وكان هنالك حمام واحد . جدرانه زجاجية ، وكان قد تم وضعه مباشرة أمام صالة الطعام ، حيث كانت الوجبات تقدم مجانًا للجميع ثلاث مرات يوميًا .

في الحقيقة كل شيء هناك كان مجانيًا . وكان سعر الدخول لا يُدفع بالمال ، وإنما بالموافقة على الاستسلام والتخلي عن الهوية . كانت كاميرات المراقبة في كل مكان ، حتى في دورات المياه ، وكانت تبث مباشرة لقطاتها للإنترنت . وأكثر من هذا ، كانت الأسرّة مزودة بأنظمة سمعية بصرية ، كاميرا وتلفزيون . وقد حولت هذه الأجهزة المكان إلى سجن كبير أصبح السجناء والسجانون فيه تحت التدقيق والمراقبة .

بإمكان الجميع مشاهدة بعضهم عن طريق هذه الشاشات طوال الوقت ، وبالإمكان الانتقال بين القنوات لمشاهدة البعض وهم يأكلون ، يتغوطون أو يمارسون الجنس . بإمكانهم اختيار مشاهدة أي شخص في المكان ومراقبته بشكل كامل ، ولكنهم لا يستطيعون

حماية أنفسهم من التعرض للمراقبة . لم يكن هذا المكان مجرد استعارة للإنترنت . لقد كان الإنترنت الحقيقي ، يحتشد بالأجساد الحقيقية في غرف حقيقية ؛ نتائجه عبارة عن أفعال التلصص والكشف .

ومثل الإنترنت ، ما كان يبدو عابرًا كان دائمًا ، وما كان يبدو حرًا كان قد تم شراؤه مسبقًا . وفي فهمه لهذا ، كان هاريس ثاقب النظر حقًا ، وبإمكاننا إدراك هذه الحقيقة عندما نقارن مشروعه هذا مع مقالة كُتبت في السنة ذاتها بواسطة الناقد بروس بينديرسون عن ممارسة الجنس الافتراضي وعن تأثير الإنترنت على المجتمعات والمدن ، كان عنوان المقالة «الجنس والعزلة» . وفيها يكتب : «نحن وحيدون . لا شيء يترك علامة . نصوص اليوم وصوره قد تبدو وكأنها حاجات حقيقية - ولكن في النهاية كل هذا قابل للمحو ، لأنها ليست سوى حزم ضوئية مؤقتة . ومهما بقيت هذه الصور والكلمات في شاشاتنا ، فإنها ستختفي يومًا ما .» يلتقط هذا المقطع القلق الذي كان يدور حول استخدام الويب ١,٠ ، وهذه براءة مؤلمة ، وفشل كبير في رؤية ما رآه جوش هاريس : البقاء الدائم لمستقبل الويب ، حيث للبيانات عواقب ، ولا شيء يمكن أن يُمحى للأبد ، لا مذكرات الاعتقال ، ولا الصور المُحرجة ، لا سجلات بحث قوقل ، ولا سجلات تعذيب أمّة بأكملها .

عند وصول سكّان فندق هاريس ، قاموا جميعًا بالتوقيع على عقد بالتنازل عن حقوقهم في الحصول على بياناتهم ، تمامًا كما نفعل قبل أن نفعّل حساباتنا في المواقع الاجتماعية الآن . وكل شيء تم تسجيله هناك كانت ملكيته تعود لهاريس ، حتى المعلومات التي كان يتم استخراجها بواسطة التحقيق ، والتي كان يقوم بها

عميل سابق في وكالة المخابرات المركزية . هذه التحقيقات شكلت أحد أكثر أجزاء الفيلم الوثائقي *We Live in Public* إثارةً للقلق . مرة بعد مرة ، كان الأشخاص العاديين يتجهون للاعتراف بتفاصيل عن حياتهم الجنسية وصحتهم العقلية ، لدرجة أنه تم سؤال امرأة باكية عن الطريقة التي قطعت بها معصمها بالضبط ، وطُلب منها أن تصف السرعة والزاوية التي استخدمت بها السكين .

يبدو الأمر وكأنه زيارة للجحيم ، وكانت المقاطع المصورة من ذلك المكان محطِّمة للقلب ، وفي تسجيل مشوش لهاريس على الكاميرا قال : «حولك كل هؤلاء البشر تكاد تلتصق بهم ، وفي كل مرة تتعرف عليهم أكثر تصبح أكثر وحدة . هذا ما تفعله هذه البيئة بي .» ورغم هذا فإن أغلب الزوار كانوا سعداء بهذه التجربة . وهناك تمت ملاحظة ارتفاع معدلات النزاعات والقتال بسبب استخدام المخدرات وبسبب قرب السكّان الشديد من بعضهم ، وأيضًا بسبب انعدام الخصوصية الأمر الذي كان يمزق استقرارهم النفسي من الداخل .

تحولت الحفلة إلى حالة صراخ عند اقتراب الساعات الأولى من الألفية الجديدة ، وعندها تم إغلاق المكان بواسطة الشرطة وقوات إدارة الطوارئ ، خوفًا من أن يتحول الأمر إلى دين جديد يتم اعتناقه من قبل الحاضرين . كان قرار إغلاق المكان جزءًا من خطة المحافظ رودي جولياني ضد الفسق والجريمة في المدينة ، ومحاولته لتنظيفها وترتيبها ، في عمل شبيه بما حدث لميدان التايمز عندما تم تفريغه من كل المخدرات والممارسات الجنسية . وعندما بدأ القرن الواحد والعشرين على مانهاتن ، تم إلقاء سكّان الفندق في الشارع ، آلة القُرب المفاجئ قد توقفت .

السادية التي تجعل تجربة هاريس في (كوايت) مروّعة كمشاهدة عرض تحجب هدفها أيضًا . إنها تظهر طمع الناس ورغبتهم في جذب الانتباه ، نعم ، ولكن رسالة الخطر اختفت بسبب الشكوك في أن شخصًا واحدًا يتلاعب بالموقف . مشاهدة لقطات التحقيقات ، أو مشاهدة مجموعة من السكان وهم يراقبون شخصين يمارسون الجنس داخل الحمام ، تجعلني ألاحظ أن البعض بإمكانهم فعل أي شيء لتوليد الأثر ، لخلق الدراما ، لإبقاء المتابع مستغرقًا في المتابعة . وعلى مستوى ما ، هاريس أدرك هذا تمامًا ، لأن مشروعه التالي كان أبسط ، أكثر تعلقًا بذاته وأكثر صراحة .

في الفيلم الوثائقي *We Live in Public* ، كان هاريس قد وضع الكاميرات لتصويره وتصوير حبيبته تانيا كورين ، موظفة سابقة لديه وأول امرأة دخلت حياته العاطفيّة . وبعد أن قام بكشف رغبة الناس في المشاركة ، وحاجتهم المحمومة لأن يلاحظهم أحد ، الآن أراد أن يقيّم ثمن هذه المراقبة ، ليرى الأثر البشري لتداعي الحدود بين العام والخاص ، الحقيقي والافتراضي ، دعوني أذكركم أن هذا كان سنة ٢٠٠٠ ، قبل ثلاث سنوات من انطلاق موقع ماي سبيس وأربع سنوات من انطلاق موقع فيسبوك ، قبل بداية الشبكات الاجتماعية . في تلك الفترة كان البرنامج التلفزيوني بيق بروذر قد بدأ بالبث ، وفي ذلك البرنامج كان يتم وضع الأشخاص في سجون ويتم التصويت من قبل الجمهور على من سوف يتم استبعاده . ما أراد هاريس فعله هو أن يفتح القنوات ، ويدع الجماهير والبرنامج يتحولون إلى شيء واحد .

في ذلك الخريف ، ملأ شقته بالعديد من أجهزة التسجيل المعقدة ، والعديد من الكاميرات الأوتوماتيكية . ولمئة يوم ، عاش هو

وتانيا بشكل عام أمام الملأ . حيث قام بعرض حياته بشكل مباشر على موقع إلكتروني ، وفتح المجال للتعليقات والمحادثات الفورية في الشاشة ذاتها . في قمة المشروع كان آلاف المستخدمين يشاهدون البث ، وكانوا يراقبون جوش وتانيا وهما يأكلان ، يستحمان ، ينامان ، يمارسان الجنس .

في البداية ، أزهرت علاقتهما تحت هذه الأضواء الاصطناعية ، ولكن الأمور بدأت بالتدهور بعد ذلك . من البداية كان المراقبون على الإنترنت يعلّقون على كل ما كانوا يرونه ، كان الأمر أشبه بمرآة تتحدث ، ولكن ماذا كان يُقال؟ كان جوش وتانيا يراقبان الملاحظات على الموقع ، وكانا يقارنان شهرتهما ، ويغيران من أسلوبهما وتصرفاتهما كي تنسجم مع مطالبات الجمهور . وعندما كانا يختصمان كان المراقبون ينقسمون بينهما ، وغالبًا ما كانوا يقفون في صف تانيا ، لينصحوها بطرق تساعدها على التعامل مع جوش ، وطرده كي ينام على الأريكة ، وربما حتى طرده من الشقة .

وفي تلك الظروف ، بدأ الافتراضي بالتسلل إلى الواقعي ، ووجد جوش نفسه في عزلة أكبر من أي وقت مضى ، خاصة أن ثروته بدأت بالتبدد ، وملايينه بدأت بالتقلّص . سنة ٢٠٠٠ كانت السنة التي انهار فيها سوق الأسهم ، انفجرت فقاعة الدوت كوم . وهجرته تانيا أخيرًا ، في انفصال مخجل أمام الملأ ، وبقي هو وحده في شقته مع الأشباح والمراقبين الغاضبين عبر الإنترنت . وبعد ذلك بدأ المتابعون بالتناقص ليصلوا إلى قرابة عشرة متابعين في اليوم ، وبدأ جوش يشعر بأن بعض عناصر شخصيته قد اختفت مع اختفاء المتابعين . ودون الاهتمام ، دون قراءة ردود أفعال المتابعين ، هل كان له وجود من الأساس؟ إنه سؤال مجرّد ، المادة الأولى التي

يمكنك دراستها في قسم الفلسفة ، وإن عدت لمقاطع الڤيديو ستجده يسير بين الغرف قلقًا ومرتاعًا ، وهنالك فراغ كبير في وجهه ، كرجل قد أصيب بضربة في الرأس .

**

كنت قد رأيت الفيلم الوثائقي *We Live in Public* بطريقة غريبة قبل عشر سنوات . كنت قد تعرفت على صديقة لي تُدعى شيري واسرمان عبر تويتر ، أقامت شيري مهرجان أفلام من خلال حسابها في تويتر . في البداية ، كانت الفكرة متعلقة بمشاهدة الأفلام التي تتحدث عن العزلة الجسدية بينما يتصل صاحبها بالتقنية . ومع الوقت ، انتقل التركيز إلى السجون الحقيقية والمتخيّلة ، ومن بين هذه السجون تلك التي قام هاريس بتصميمها في تجاربه .

كنا في البداية ستة حاضرين في هذا المهرجان الافتراضي ، تتوزع مواقعنا بين أمريكا وأوروبا ، ونشاهد الأفلام من أجهزتنا المحمولة ونتواصل عبر تطبيق جي تشات . شاهدنا بعض الأفلام مثل *Into the Abyss* ، *Escape from New York* ، *Tokyo Drifter* ، وأخيرًا *We Live in Public* . قضينا ساعات طويلة ونحن نحدق في شاشاتنا ، كل هذه الأفلام كانت جميلة ومحيّرة ، تقترب من تجاربنا بأشكال عديدة ، ولكن *We Live in Public* كان يتحدث عن قضية شخصية جدًا ، عن أمر قبيح وغير مريح .

لا أستطيع الحديث بالنيابة عن الآخرين ، ولكني كنت مرعوبة مما رأيته في ذلك الفيلم ومما كان يعنيه لي . بطريقة ما ، وجدت نفسي قد استيقظت في المستقبل . أظن أننا جميعًا الآن في غرفة جوش . والنقطة البارزة عن العالم الجديد الذي نندفع

باتجاهه هي أن كل الجدران تسقط من حولنا، وكل شيء أصبح يندمج في كل البشر دون حدود. وفي هذا الوسط من التواصل الدائم، المراقبة الدائمة، تتداعى الألفة. لا غرابة في أن جوش ترك المدينة في اليوم الذي انتهى فيه مشروعه بعد البث المباشر الذي كان يذيعه عن حياته وحياة حبيبته، ليقضي سنواته التالية في مزرعة تفّاح، محاولاً التعافي من التجربة التي خاضها والتي سقطت فيها كل الحدود.

انهدام، انتشار، اندماج، اتحاد: كل هذه الكلمات تبدو وكأنها نقيضة للوحدة، ولكن الألفة تحتاج لأكثر من هذا، تحتاج لإحساس حقيقي بالذات، بنجاحها ورضاها. في إحدى مرات عرض الفيلم الوثائقي *We Live in Public* في متحف الفن الحديث في نيويورك، قالت مخرجة الفيلم أوندي تيمونر عن مشروع «كوايت»: «بالرغم من كونه فضاءً شموليًا، إلا أن هذا لم يكن مهمًا... لقد كان الجميع يلهث وراء جذب انتباه الكاميرا، وكان عددهم ١١٠ فردًا، فأصبح الأمر أشبه بمتجر حلوى للأشخاص الذين يرغبون بالإحساس بأنهم جزء من شيء ما.» ثم أضافت: «ما لم أدركه في ذلك الوقت أن هذا بالضبط ما سيتحوّل إليه الإنترنت.» لقد رأت أن الفيلم عبارة عن تحذير: «أظن أن علينا أن نكون واعين لأهدافنا عند نشر صورنا على الإنترنت. أظن أننا جميعًا لدينا رغبة بعدم البقاء وحيدين وأن نشعر بأننا متصلون، وهذا طبيعي، ولكن في مجتمعنا أصبحت الشهرة غنيمة ذهبية... إن استطعت الحصول عليها، لن تشعر بالوحدة أبدًا وستشعر بالحب دائمًا.»

حب دون مخاطرة. حب يتمثل ببساطة في نشر وجه

صاحبه ، ونسخه بكميات لا نهائية . في الفيلم الوثائقي *Harvesting Me* ، يقول هاريس : «كان التلفزيون صديقي الوحيد . . . أنا مشهور . هنالك أشخاص يشاهدونني . . . هنالك جوقة يونانية تشاهدني تشاهدني تشاهدني .» وكأن الأمر أشبه بأعين إضافية تضخمت وأصبحت كلها مركّزة على الشخص المشهور .

مرة أخرى يذكرني هذا بآندي وارهول ، والذي كان يملك رغبة شبيهة للدخول في التلفزيون ، لاستخدامه كطريقة لبث نفسه ، لزرع صورته في العالم . أو لوضع الآخرين فيه ، ليستمتع بمشاهدتهم . كل عناصر أعماله كان صداها يرجع في مشاريع هاريس ، وخاصة بانتشارها عبر الإنترنت . الفرق بين وارهول وهاريس ، بالتأكيد ، أن وارهول كان فنانًا ، قد عمل على إنتاج شيء جميل - سطح لامع ، مرآة للعالم - ولم يعمل في التجارب الاجتماعية والإغراء الذاتي . وربما لم تكن العبارة السابقة عادلة . ولكن عند العودة لمقاطع الڤيديو من مشروع هاريس «كوايت» ، نجد أنه يمارس الساديّة والتلاعب ، وكنت أتذكر خلال مشاهدتها أفلام وارهول التي كان يقوم فيها مع روني تاقل بتشجيع المشاركين على القيام بأفعال مهينة .

إن كان هنالك دافع أساسي لأعمال وارهول ، فإنه ليس دافعًا جنسيًا ، ولا تجسيدًا لشخصية إيروس كما كنا نفهم وارهول في أغلب الأحيان ، ولكن الرغبة في جذب الاهتمام : إنه القوة المحركة للعصر الحديث . ما كان وارهول ينظر إليه ، ما كان يقوم بإعادة إنتاجه ونحته وتقديمه في الأفلام والصور الفوتوغرافية ، كان ببساطة الشيء الذي ينظر له الجميع ، إن كان هذا عبارة عن شخصية

مشهورة ، علبة شوربة أو صور لكارثة ، أو أشخاص مسحوقين أسفل سيارة اصطدمت بشجرة . بالنظر إلى هذه الأشياء ، وبنسخها على ستائر من الألوان ، بإعادة إنتاجها بشكل لا نهائي ، بكل هذا كان يريد القبض على جوهر جذب الانتباه ، هذا العنصر المهيمن الذي يبحث عنه الجميع . بدأ بحثه بالنجوم ، جاكي ، إلفيس ، مارلين . ولكن الأمر لم ينته عند تلك النقطة . ومثل هاريس ، استطاع وارهول إدراك أن التقنية سوف تسمح للمزيد والمزيد من الأشخاص بتحقيق الشهرة ؛ للحصول على الألفة البديلة التي قد توصل صاحبها إلى الإدمان .

في متحف وارهول في بيتسبرغ هنالك غرفة مليئة بالتلفزيونات المعلّقة بسلاسل . وكل تلفزيون يعرض حلقة مختلفة من برنامجين قام بإنتاجهما في الثمانينات *Andy Warhol's T.V.* و*Andy Warhol's Fifteen Minutes* . وكل شاشة تحتوي على آندي مصغر ، شعره المزيف يرتفع للمقدمة ، دون أن تعيقه الجاذبية . كان التلفزيون أكثر الوسائط التي رغب آندي في الدخول إليها ، وكان يمثل غاية آماله . إنه وسيلة الوصول إلى الجموع ، والذي بإمكانه أن يدخل إلى كل منزل ، إنه غاية إعادة الإنتاج والتكرار التي يمكن لك تخيله . في كتابه *فلسفة آندي وارهول* ، يقوم بالحديث عن القدرات السحرية للتلفزيون ، وطريقته في جعلك كبيرًا جدًا مهما كنت تشعر بأنك صغير .

> إن كنت نجم أكبر البرامج على التلفزيون ومشيت في شارع عشوائي في أمريكا ذات ليلة ، ونظرت للنوافذ ورأيت نفسك في التلفزيون في بيوت الجميع وأنت تأخذ بعض المساحة من منازلهم ، هل تستطيع تخيل

شعورك حينها؟ مهما كان هذا الشخص صغيرًا ، إنه
يملك الآن كل المساحة التي يمكن له أن يرغب بها ،
هناك في صندوق التلفزيون .

هذا هو حلم التكرار : الانتباه الأبدي ، التقدير الأبدي . آلة الإنترنت جعلت هذا الأمر احتمالاً ديموقراطيًا ممكنًا ، بطريقة لا يمكن للتلفزيون تحقيقها ، لأن عدد المشاهدين أكبر بكثير من عدد الأشخاص الذين يمكن وضعهم في شاشة التلفزيون . ولكن هذا لا ينطبق على الإنترنت ، حيث يمكن لأي أحد باتصال إنترنت وجهاز كمبيوتر أن يشترك ، ويصبح متحدثًا وعارضًا على تمبلر أو يوتيوب ، ينصح الآلاف بخصوص أدوات التجميل أو طرق تزيين طاولة الطعام ، أو إعداد الفطيرة المثالية . المراهقين والأطفال الآن بإمكانهم الحصول على ملايين المتابعين . ثم بإمكانك تتبّع هاشتاق #وحيد_في_تويتر ، لتجد بعض التغريدات : *لا أستطيع قضاء الوقت مع أي أحد #وحيد ؛ أحب رؤية أصدقائي الذين طلبت منهم الخروج معًا ، ولكنهم خرجوا وتركوني #وحيد ؛ إنني أحظى بواحدة من تلك الليالي . أفكر كثيرًا #وحيد .*

وفي تلك اللحظة ، ماذا؟ وفي تلك اللحظة ، الحياة تتشكل على الكوكب . وفي تلك اللحظة ، كل الأشياء تصبح أكثر تجانسًا ، أكثر تعصبًا تجاه الاختلاف . وفي تلك اللحظة ، يقتل المراهقون أنفسهم ، يتركون ملاحظات انتحارهم على صفحات تمبلر ، على خلفيات مصممة من صور هيلو كيتي ، *لقد كنت وحيدًا تمامًا لخمسة أشهر . دون أصدقاء ، دون دعم ، دون حب . لم يكن معي سوى خيبة أمل أهلي وقسوة الوحدة .*

هنالك عطب ما . بطريقة ما فشلت الآلة في نسخ الكلمات ،

ربما أخطأت في أحد الأحرف . بطريقة ما المكان الذي وصلنا إليه لم يعد مرغوبًا كالسابق ، ولم يعد قابلاً للحياة . إن تمكنت من اقتلاع نفسي من الشاشات ونظرت لنافذة شقتي كنت سأواجه شاشات ميدان التايمز : ساعة عملاقة ، وجه غوردن رامزي ، يتضخم مئات المرات عن حجمه الحقيقي .

منزعجة داخل هذا المشهد غير الطبيعي ، بإمكاني الذهاب إلى أي مكان : لندن ، طوكيو ، هونغ كونغ ، أي مدينة مستقبلية معدلة تقنيًا ، والتي تسبح في إعلانات كوكاكولا ، وسأجد قلقها النابع من عدم قدرتها على التمييز بين الاصطناعي والحقيقي .

فيلم *Blade Runner* يصف عالمًا خاليًا من الحيوانات ، ليكون عبارة عن نذير ونبوءة لحظة سيطرة الآلة التي تنبأت بها شيري تركل . ماذا قال سباستيان الرجل-الطفل الذي يعيش وحده في مدينة لوس أنجلوس المستقبلية؟ سألته بريس إن كان وحيدًا فكانت إجابته بالنفي ، كما يجيب أغلب البشر ، ليخبرها : «لا ، إنني أصنع الأصدقاء . إنهم ألعاب . أصدقائي عبارة عن ألعاب . أصنعهم . إنها هوايتي . أنا مصمم جينات .» هذه غرفة أخرى نجد أنفسنا عالقين فيها ، مليئة بالأصدقاء المبرمجين ، الأصدقاء الذين قمنا باختراعهم واستثمار حياتنا فيهم . ما فعلنا أشبه بالهجرة إلى العالم الرقمي .

أتساءل ، هل كانت مصادفة أن يحقق الذكاء الاصطناعي هيمنته في اللحظة ذاتها التي أصبحت فيها الحياة على الأرض مهددة بالانقراض؟ أتساءل إن كان هذا أحد الدوافع التي أدت إلى الهيمنة ، إن كان جزءاً من الحاجة للهروب من العواطف ، لسد الحاجة للتواصل بمخدر الاهتمام الدائم ، وأن هذا متصل مع قلق أن

نكون في يوم ما آخر البشر الباقين ، الجنس الأخير الناجي على هذا الكوكب . هذا هو الكابوس ، أليس كذلك ، أن نصبح مهمَلين في الأبدية؟ روبنسون كروزو على جزيرته ، وحش فرانكنشتاين يختفي على الثلج ، ويل سميث في فيلم *I am Legend* يسير في مدينة نيويورك المقفرة بعد الطاعون ، يطلب من دمية بلاستيكية في متجر ڤيديو مهجور أن تقول له أهلاً : كل هذه القصص المرعبة تتمحور حول الخوف من العزلة ، من الوحدة دون أمل في النجاة .

في كتاب سوزان سونتاغ *المرض كاستعارة* ، تربط سونتاغ بين المرض وبين عالم الآلات ، الطريقة التي أصبحت فيها استعاراتهما مترابطة ومشتركة . استخدام كلمة ڤيروس ، في البداية ، أتى لوصف كائن حي يهاجم الجسد البشري ، ثم أصبح يُستخدم لوصف ما يهاجم برامج الكمبيوتر . وعلى سبيل المثال فإن الأيدز قام باحتلال الخيال البشري في نهاية الألفية ، ليملأ المناخ بالخوف ، والعار من العيش في الجسد البشري . عالم افتراضي : لماذا لا ، نعم رجاءً ، حان وقت النداء للقضاء على استبداد العالم المادي ، على سيطرة العصر القديم ، على المرض ، الخسارة ، والموت .

وتشير سونتاغ إلى أن الأيدز كشف عن حقائق خطرة عن العالم ، العالم الذي يتم إعادة استخدام كل شيء فيه بشكل دائم ، البضائع والنفايات ، البلاستيك الذي يتم التخلص منه في لندن لينتهي به الأمر على رأس سلحفاة في البحر . المعلومات ، البشر ، الأمراض : كل شيء يتحرك . لا أحد بإمكانه الانفصال ، كل عنصر يندمج بعنصر آخر . «ولكن الآن» ، تكتب سونتاغ في نهاية كتابها الذي نشر سنة ١٩٨٩ :

. . . يسلط هذا الضوء على الترابط الحديث في

الفضاء، والذي لا يعتبر شخصيًا فقط بل اجتماعيًا أيضًا وتركيبيًا، ويحمل تهديدًا صحيًا أحيانًا يوصف بأنه خطر يهدد الجنس البشري؛ والخوف من الأيدز ومن الكوارث القادمة التي تعتبر منتجات للمجتمع المتقدم، خاصةً ذلك الذي يقاوم التراجع في بيئته على مستوى العالم. الأيدز أحد النذر المشؤومة للقرية العالمية، لمستقبل قد حل وسيكون دائمًا أمامنا، ولا أحد يعرف كيف يمكن رفضه.

**

في إحدى الليالي، بينما كنت أسير إلى المنزل في الساعة الثانية والنصف صباحًا، رأيت عربة حصان تسير عبر الشارع الثالث والأربعين. وفي مساء آخر، بينما كنت أسير عبر الجموع في الشارع الثاني والأربعين، سمعت رجلاً يصرخ نيويورك! *إننا نغرق في الألوان!* وفي المصعد في فندق ميدان التايمز، كنت أدخل وأخرج من المحادثات. امرأتان تسألان رجلاً عن حقائب لوي ڤيتون. *أي لون تريدين؟ أسود. متى ستذهبين؟ سوف تذهب بعد ساعة ونصف.* هنالك عالم في الخارج، فقط لو تمكنت من الذهاب إليه، رغم أنه أصبح يمثل باستمرار وتصاعد عالمًا آخر على الشاشات.

القوى ذاتها التي دفعتنا للهجرة إلى العوالم الافتراضية كانت هي المكونات الأولى لفكرة الأحياء السكنية والحارات. كل مدينة عبارة عن مكان للاختفاء، ولكن مانهاتن جزيرة، ولتتمكن من إعادة اختراع نفسها عليها أن تجرف الماضي. ميدان تايمز صامويل ديلاني وڤاليري سولاناس وديڤيد ووناروڤيتش، ميدان تايمز صور

رامبو ، المكان الذي كانت تلتقي فيه الأجساد قد تحوّل بشكل درامي . عملية التطهير الشهيرة التي قام بها جولياني وبلوومبيرغ عندما قاما بإغلاق كل دور السينما الإباحية ، وإيقاف فتيات الليل والراقصات ، ليستبدلا كل هذا بمكاتب الشركات والمجلات الشهيرة .

لقد كان هذا هو الحلم ذاته الذي عبر عنه تراڤيس بيكل الشخصية التي مثلها روبرت دي نيرو في فيلم *Taxi Driver* عندما كان يقود التاكسي عبر ميدان التايمز في السبعينات : «يومًا ما سيأتي مطر حقيقي ويغسل كل هذه القذارة من الشوارع .» والآن أتى المطر . أصبح ميدان التايمز الآن مليئًا بشخصيات ديزني وبالسياح وأفراد الشرطة . حتى البناية التي ظهرت خلف صورة قناع رامبو والتي كانت تشير إلى أن ما بداخلها للكبار فقط ، أصبحت الآن عبارة عن مسرح للأطفال .

من المثير للسخرية أن تتحول مانهاتن إلى جزيرة خاصة بالأغنياء ، بالذات عند النظر إليها في السبعينات ، حين كانت عبارة عن سجن للفقراء ، ومكان خطر جدًا . البناية التي أسكنها الآن كانت في السابقة عبارة عن مستودع ينام فيه المتشردون الباحثون عن سقف أو مأوى . ڤاليري سولاناس كانت تتردد كثيرًا على أماكن شبيهة به ، وفي رواية ديڤيد وونناروڤيتش المصوّرة ، كان يتذكر الليالي التي كان يُجبر على النوم في هذه المستودعات ، على مراتبها العفنة وأبوابها التي نُشرت من الأسفل لتسمح لأي شخص مخيف بالزحف والدخول عليه وهو نائم . وكان ديڤيد يفضّل أن ينام في الشارع دون سقف على أن ينام في هذه المستودعات .

لا أعرف إن كان قد زار ميدان التايمز فعلاً ، ولكن هنالك احتمال كبير أنه قد مر به في طفولته ، خاصة عندما كان يمارس ألعاب الخفة في الشوارع . وفي روايته المصورة ، هنالك صور لبعض المناظر البشعة والمخيفة التي قد رآها في تلك الأماكن . وهذا ما كان يُفترض بحلف ميدان التايمز أن يمحوه : المتسولون ، المحتالون ، الأجساد الجائعة والمتضررة . مدن أكثر أمانًا ، مدن أكثر نظافة ، مدن أغنى ، مدن تنمو بشكل متشابه تمامًا : وما يختبئ خلف هذه القوى التطهيرية هو الخوف من الاختلاف ، الخوف من القذارة والعدوى ، عدم الرغبة بالإبقاء على أشكال أخرى من الحياة . وهذا يعني أن تتحول المدن من أماكن للتواصل ، من أماكن يتفاعل فيها الناس بأنواعهم المختلفة ، إلى أماكن تمثل العزلة ، إلى أماكن يتم فيها كبت الأفراد المتشابهين .

كان هذا موضوع بحث سارا شولمان *تطهير العقل* ، والذي قامت فيه بربط العملية المادية للتطهير بالخسارات الفظيعة التي حدثت بسبب أزمة الأيدز . يدعونا كتابها لإدراك أنه ليس فقط من الصحي لنا أن نعيش في مجتمعات معقدة ، متفاعلة ، ومختلطة ، ولكن السعادة التي تعتمد على الامتياز والقمع لا يمكن لها أن توصف بأنها سعادة على الإطلاق . أو كما قال بروس بيندرسون في كتابه *الجنس والعزلة* : «إن إغلاق مركز المدينة كان فعلاً أدّى إلى إصابة الجميع بالوحدة . إنه هجر للجسد ، وانتصار على الخيال المحض .»

هنالك عواقب للبيئة المادية ، تمامًا كما أن هنالك عواقب للعوالم الافتراضية . خلال الفترة التي عشت فيها في ميدان التايمز ، كانت جملة ووناروڤيتش تدور في عقلي . كأنه لم يستطع

تصور الألم المرتبط بالجسد الذي كان ملتصقًا به . *كأنه لم يستطع تصور الألم المرتبط بالجسد* . إنه تصريح متعلّق بالتعاطف ، بالقدرة على الدخول في الواقع العاطفي لإنسان آخر ، لإدراك وجوده المستقل ، اختلافه ، المقدمة الضرورية لأي فعل من أفعال الألفة .

في العالم الخيالي الذي يقدمه فيلم *Blade Runner* ، التعاطف هو ما يجعلنا نفرّق بين الإنسان وبين صورته المزيفة . في الحقيقة ، يبدأ الفيلم بنسخة مزيفة لإنسان وهو يُرغم على أخذ اختبار ڤويت كامپف ، والذي يستخدم آلة لتحديد إن كان مَن يخضع للاختبار إنسانًا أم لا ، عن طريق قياس درجة تعاطفه مع عدد من الأسئلة ، أغلبها تتعلق بحيوانات تتعرض للمعاناة . *تستلقي السلحفاة على ظهرها ، تحترق معدتها تحت أشعة الشمس الحارة ، تحاول جاهدة تحريك أقدامها للعودة إلى حالتها الطبيعية ، ولكنها تفشل . لا يمكنها أن تنجح دون مساعدتك . ولكنك لا تساعدها . . . لماذا ، ليون؟* أحد الأسئلة الموجهة لليون الذي قام بإطلاق النار على المحقق من أسفل المكتب قبل إنهاء التحقيق .

المفارقة في هذا الفيلم تكمن في أن الإنسان هو مَن يفشل في إظهار تعاطفه ، في إدراك ألم الآخر . ولا يتعلم الإنسان في فيلم *Blade Runner* التعاطف إلا بعد المرور بتجربة الموت الوشيك *إنها تجربة هائلة ، أن تعيش في خوف ، أليس كذلك؟* ليذيب المحقق بعضًا من جليد وحدته الذي تراكم بسبب عزلته في المدينة .

أتساءل الآن : هل الخوف من التواصل هو المرض الحقيقي لعصرنا ، الشاهد والدليل على التغييرات التي حدثت في عالمنا المادي والافتراضي على حد سواء . يوم القديس پاتريك . صباحًا ، كان ميدان التايمز مليئًا بالمراهقين السكارى الذي يرتدون القبعات

الخضراء ، مشيت إلى حديقة تومبكينز القريبة حتى أبتعد عنهم . وعندما قررت الذهاب للمنزل كان الثلج قد بدأ بالتساقط . أصبحت الشوارع شبه مهجورة . في طريق برودواي مررت قرب رجل يجلس على مدخل باب . يبدو عليه أنه في الأربعينات من عمره ، بشعرٍ متساوٍ وأيدي ضخمة . وعندما توقفت ، بدأ بالكلام ، قال إنه يجلس هنا منذ ثلاثة أيام ، وإنه لم يتوقف أي إنسان للحديث معه خلال هذه الثلاثة أيام . أخبرني عن أطفاله – *لدي ثلاثة أطفال جميلين* – ثم أخبرني بقصة محيرة عن أحذية العمل . أراني جرحًا على ذراعه وقال إنه قد تعرض للطعن بالأمس . وإنه يبدو كمتسول بجلوسه في هذا المكان . وإن المارة يقفذون العملات المعدنية عليه .

لقد كان الثلج شديدًا . وكان شعري مبتلاً جدًا . وبعد برهة ، أعطيته خمسة دولارات وانصرفت . في تلك الليلة شاهدت الثلج وهو يتساقط لفترة طويلة . كان الهواء مليئًا بالنيون المبتل ، ينزلق ويتدحرج على الشوارع . ما هو السر الكامن في ألم الآخرين الذي يجعل من السهل علينا التظاهر بأننا لا نراه؟ ما الذي يجعلنا نرفض التعاطف ، ونؤمن بأن ذلك الجسد الغريب في الممر عبارة عن شبح متجسّد ، تراكم لبكسلات ملونة ، تختفي من الوجود عندما نشيح بنظرنا ، ونغيّر القناة التي كنا نتابعها .

٨
فاكهة غريبة

أصبحت الأيام أكثر بردًا ثم أصبحت أكثر دفئًا ، أكاد أسمع أزيز الحشرات التي تقوم بتلقيح الأزهار . تركت ميدان التايمز ، وذهبت للبقاء في شقة صديقي لاري بشكل مؤقت في الشارع العاشر . كان من الجميل العودة إلى تلك المنطقة . لقد اشتقت إلى ذلك الحي ، إلى حدائق الحي المزينة بالأضواء والتماثيل ، والطريقة التي كنت أستمع بها إلى عدة لغات مختلفة ، كما تصفها سارا شولمان : «التأكيد اليومي على أن البشر الذين جاؤوا من تجارب وحيوات مختلفة موجودون وحقيقيون» ، رغم أن التنوع السكاني للحي لم يعد كالسابق ، بسبب الارتفاع المستمر لأسعار الشقق هنا .

كانت شقة لاري مليئة بفوضى نشوة مجموعات السير الذاتية للمشاهير : دولي پارتون ، كيث هارنغ ، مع مئة زجاجة فارغة تقريبًا من شراب جاك دانيلز ، العديد من بطانيات الكروشيه ، الآلات الموسيقية ، والوسائد الإسفنجية ، تمثال لنظارات إلڤيس ، وآخر لكينغ كونغ .

وخلف هذه الفوضى الجميلة ، كانت أعمال لاري الفنية ، ومن بينها رداء كان قد عمل عليه طوال فترة معرفتي به . هذا الرداء تم صنعه من مئات مشاريع التطريز المهملة التي وجدها في متاجر الخياطة ومحلات التخفيضات لعقود ، وأغلبها كانت غير مكتملة .

وبعد أن قام لاري بتطريزها معًا ، بدأ بتزيين الفراغات عليها بالترتر ، ليصنع أشكالاً مختلفة ، طائرات ، فراشات ، بطّات ، قطار بدخان ملون : كل هذه الصور ، هذه المخلفات الثقافية ومخرجات الذوق الجيد ، كانت قد وُضعت معًا ، لتحتفل بالمجهول ، بالنسيج المنزلي الصوفي .

كان لهذا الرداء حضور مهم في الشقة . كان ضخمًا ، وربما كان أكثر العناصر التي رأيتها إشراقًا وامتلاءً بالألوان في حياتي . أحببت العيش بجانبه . كنت أشعر بالارتواء ، إنه نوع من التعاون المشترك دون اتصال ، مجتمع كامل من الغرباء قام برسمه وخياطته عبر الزمن . أحببت أيضًا الطريقة التي كان يشير بها إلى الحضور الخفي للجسد ، ربما لأنه كان عبارة عن قطعة ملابس معلقة في شقة لاري ، وربما لأنه قد صُنع بواسطة العديد من الأيدي البشرية ، ليشهد في كل غرزة منه على العمل البشري ، على الرغبة البشرية لصنع الأشياء ليس لأنها مفيدة ولكن لأنها مرضية أو مواسية لنا بطريقة ما .

الفن الذي يعالج ، الفن الذي يشتاق للتواصل ، أو ذلك الذي يجد طريقة لجعله ممكنًا . في تلك الفترة من حياتي كنت قد تعرفت على عمل زوي ليونارد الخارق للعادة ، فاكهة غريبة (التي أهدته إلى ديفيد ووناروفيتش) . فاكهة غريبة عبارة عن عمل مركّب ، تم الانتهاء منه سنة ١٩٩٧ وأصبح الآن جزءًا من المجموعة الدائمة في متحف فيلاديلفيا للفن . لقد تم صنعه من ٣٠٢ قطعة فواكه (برتقال ، موز ، الليمون الهندي ، ليمون أفوكادو) ، تم التهام محتوى هذه الفواكه وترك قشرها ليجف ثم تم تطريزه مجددًا باستخدام خيوط حمراء ، بيضاء ، وصفراء ، مع إضافة سحّابات ،

أزرار ، أوتار ، ملصقات ، بلاستيك ، أسلاك وقطع قماش لها . كانت النتائج قد عرضت أحيانًا معًا وأحيانًا في مجموعات أصغر ، لتنتشر على أرضية المعرض ، حيث تستمر بعمليات التعفن ، التقلص أو الاهتراء ، حتى تصل في نقطة ما إلى مرحلة تحولها إلى غبار سيختفي من الوجود . هذه القطعة ، والتي تنتمي بشكل واضح لأسلوب الرسم الهولندي في القرن السابع عشر «ڤانتياس» والذي يرمز إلى الموت أو التغيير للتذكير بحتميتهما ، كانت قد صُنعت كتأبين لديڤيد وونناروڤيتش الذي كان صديقًا مقربًا لزوي ليونارد . كان الإثنان قد تعرّفا على بعضهما سنة ١٩٨٠ ، عندما عملا معًا في ناد ليلي يدعى *Danceteria* . ولاحقًا ، أصبحا عضوين في جماعة *ACT UP* ، وكانا يصنعان أعمالهما الفنية ، ويتحدثان عن الفن ، ويشاركان في المظاهرات ويتعرضان للاعتقال معًا أيضًا .

كان موت ديڤيد سنة ١٩٩٢ قد تزامن مع الفترة التي بدأت فيها حركة *ACT UP* بالتفرّق والضعف ، بسبب موت العديد من الأسماء المهمة فيها ، وانهماك البقية في الحزن على أحبابهم وأصدقائهم . العديد من أعضاء الجماعة انسحبوا في تلك الفترة ، وكانت ليونارد واحدة منهم ، التي تركت نيويورك ، وسافرت إلى الهند ثم إلى پروڤينستاون ثم إلى آلاسكا . كان عملها *فاكهة غريبة* قد أُنتج خلال هذه السنوات المليئة بالعزلة ، ليظهر كنتيجة حتمية للحزن الكبير الذي لحق بها بعد سنوات كارثة الأيدز ، والعمل السياسي الذي لحقها .

في مقابلة لها سنة ١٩٩٧ مع صديقتها المؤرخة الفنية آنا بلومي ، تحدثت ليونارد عن الطريقة التي وُلدت بها الفاكهة الأولى .

لقد كانت طريقتي لتطريز نفسي من جديد . لم أكن

أدرك حينها أنني كنت أصنع عملاً فنيًا عندما بدأت بصنع هذه الفواكه . . . لقد كنت متعبة من التخلص من الأشياء . الإلقاء بالمخلفات طوال الوقت . وفي يوم ما ، كنت آكل إحدى هذه البرتقالات ، ولم أرد أن ألقي بقشرها ، وهكذا دون تفكير قمت بخياطته وإلصاقه معًا .

كانت النتائج قد أحضرت للمخيّلة أعمال ديڤيد التي تستخدم تقنية التطريز ، والتي ظهرت في عدة أوساط ، ومن بينها الأشياء ، الصور ، العروض الحية والمشاهد في الأفلام . صورته الشهيرة لشفتيه وقد تم تطريزهما ببعضهما ، والنقطة التي بدأت بها الإبرة تظهر قطرة من الدم . هذه الأعمال تعتبر من الأعمال المهمّة في أزمة الأيدز ، أعمال تشهد على التكميم والتجاهل ؛ على عزلة إنكار صوتك . أحيانًا تبدو الغُرز على أنها جزء من عملية علاج ، ولكنها في الغالب ترمز إلى التسلط والعنف الخفي ، إلى التفتيت والتهرّب الذي كان يحدث في كل مكان من عالم ديڤيد .

الفواكه أجسام قابلة للتمييز من الحرب ذاتها . وتدل على المنتج الغريب للمجتمع . المنتج الذي تم رفضه وإقصاؤه . وتُذكّر أيضًا بأغنية بيلي هوليداي عن الإعدام : الكره والتمييز الجسدي ، مع العنف الشديد ، الذي يمارس على الأجساد المعلقة على الأشجار . بيلي هوليداي ، التي أعطت صوتًا للوحدة الشخصية والمؤسسية ، التي عاشت وماتت وحيدة ، وكانت حياتها خالية من الحب ومدمرة بسبب العنصرية . بيلي هوليداي ، التي كان يُطلق عليها «بلاكي» ، «السوداء» ، في وجهها وكانت تُجبر على الدخول من الباب الخلفي حتى في الأمسيات التي كانت ستغني فيها ، ومرت

بالعديد من التجارب المريرة مع الكحول والهيروين في محاولة لتخفيف آلامها. بيلي هوليداي، التي انهارت في صيف سنة ١٩٥٩ في غرفتها في الشارع السابع والثمانين بينما كانت تتناول بعض الكسترد والشوفان، وتم أخذها بعد ذلك إلى مستشفى كينكربوكر ثم إلى المستشفى المتربوليتي في هارلم، حيث تم تركها في إحدى الممرات دون عناية كحالة أخرى ميؤوس منها بسبب بشرتها السوداء.

أسوأ ما في هذا الفعل المنافي للإنسانية أنه حدث لها في السابق في سنة ١٩٣٧ عندما اتصل بها غريب ليخبرها أن والدها كليرنس توفي ويسألها عن العنوان الذي يجب عليه أن يرسل جثته إليه. الالتهاب الرئوي، كتبت في مذكراتها: «ولم يكن الالتهاب الرئوي ما قتله، ولكن دالاس، تكساس. هذا هو المكان الذي عاش فيه ومشى فيه، من مستشفى إلى آخر دون أن يحصل على العناية الطبية. ولم يقم أحد حتى بأخذ درجة حرارته أو تسجيله كمريض. هذه هي الطريقة التي سارت بها الأمور.»

غنت بيلي هوليداي أغنية *فاكهة غريبة* في احتجاج على موت أبيها: لتذكر كل الأشياء التي قتلته. وكل هذه الأشياء قتلتها أيضًا بعد ذلك بسنوات. لم تخرج أبدًا من ذلك المستشفى. وتم اعتقالها بسبب العثور على بعض المخدرات معها، وقضت آخر شهر في حياتها وهي تحتضر في غرفة مستشفى يحرسها شرطيان، لتكون وصمة العار والإهانة حاضرة بشكل غير محدود حتى عند احتضارها.

وفي عمل جماعة *ACT UP* كانت الجهود تسعى على الأقل لمواجهة بعض هذه المشكلات، لتحدي القوى النظامية التي جعلت

بعض الأجساد أقل أهمية من غيرها ، والتي جعلت أجساد المثليين والمدمنين وأصحاب البشرة الداكنة والمشردين قابلة للتضحية . في نهاية ثمانينات القرن الماضي ، تم الاتفاق داخل الجماعة على توسيع دائرة المطالبات لتشمل فئات أخرى من المجتمع كالمدمنين ، النساء ، وخاصة فتيات الليل .

كان عمل ليونارد ، والتي قامت بوصفه في مشروع التاريخ الشفهي للجماعة ، يرتكز حول برامج استخدام الإبر المعقمة ، ثم أصبح طريقة راديكالية لمنع انتشار الأيدز . رغم أن هذه البرامج كانت قد دُعمت بشكل مبدئي في نيويورك بواسطة محافظها إد كوتش ، إلا أنها أصبحت غير قانونية عند مجيء جولياني . ساعدت ليونارد على تأسيس مشروع يوفر التوعية عن مرض الأيدز في أوساط المدمنين ، هذا النشاط الذي أدى بها للاعتقال والتجريم ، لتقوم بعد ذلك بالمخاطرة بالسجن لتتحدى النظام .

فاكهة غريبة كان عملاً شاملاً . لم يكن مجرد نشاط احتجاجي ، لم يكن كالوقوف في مظاهرة أو الاستعداد لخرق قانون ، ورغم هذا كان يتعامل مع القوى ذاتها . ويأخذ ألم العزلة والخسارة والفقد ، ويشد عليه في صمت . إنه عمل سياسي ، نعم ، ولكنه أيضًا عمل شخصي ، ليشهد على التجارب التي تعتبر نتيجة حتمية للتجسيد . الفاكهة الصامتة تنقل على صغرها ألم الانكسار ، التلاشي ، الاشتياق لشيء محبوب قد رحل ولن يرجع أبدًا .

توسّل الفاكهة ينجو حتى بعد ترجمتها إلى شاشة الكمبيوتر . بإمكانك أن تنظر إلى صورها تلك الفاكهة بصيغة *jpg* ، برتقالة مرتقّة ، موزة مجروحة بالأوتار – من الصعب ألا يشعر الإنسان

بالألم عند نظره إلى تلك الصور في استجابة للجرح وعدم الاكتفاء، لعمل الرأب الحالم والعنيد والذي قامت به ليونارد، غُرزة بعد غُرزة، سحّاب بعد زر.

لم أكن الوحيدة التي انتبهت للأثر الطاغي لهذا العمل الفني. في دراسة لعمل زوي ليونارد، قامت الناقدة جيني سوركين بوصف اللحظة التي رأت فيها عمل ليونارد للمرة الأولى بينما كانت تتجول في متحف فيلاديلفيا للفن في بداية القرن الجديد. كتبت: «من مسافة بعيدة، بدا العمل وكأنه فُتات. ثم اقتربت منه وتوقفت لأشعر بالانزعاج وبدلاً من أن أشعر بالحزن شعرت فجأة بالوحدة - أصبت باليأس. الفاكهة المرتّقة كانت قريبة مني بشكل غير معقول.»

الفقد قريب الوحدة. يتقاطعان معًا، وهذا يجعل من غير المفاجئ أن يُشعرك عمل فني يتناول ثيمة الحداد بالوحدة، بالانفصال. الموت وحيد. الوجود المادي وحيد بطبيعته، البقاء مسجونًا في الجسد، والاتجاه إلى الفناء، التقلّص، التلاشي. ثم إلى وحدة الحرمان، وحدة الخسارة أو الحب المحطم، الفقد لشخص ما أو للعديد من الأشخاص، وحدة الحداد.

وكل هذه المشاعر قد تكون تولدت بسبب الفاكهة الميتة، بسبب القشر الجاف على أرض المعرض. ولكن ما يجعل *فاكهة غريبة* عملاً مؤثرًا بشكل عميق، مؤلمًا بشكل كبير، هو الغُرز، والتي ترمز إلى عنصر من عناصر الوحدة: الأمل المعذب الذي لا ينتهي. الوحدة بوصفها رغبة في القرب، في الانضمام، في الاتحاد، في الاجتماع، وتجنب الإقصاء، خيبة الأمل أو الترك في العزلة. الوحدة بوصفها اشتياقًا للتكامل، للإحساس بالاكتمال.

إنه من المضحك تمزيق الأشياء ، ثم جمعها من جديد وإصلاحها بواسطة قطن أو وتر . قد يكون هذا عملاً ماديًا ، ولكنه على مستوى رمزي عمل قامت به يدان وقامت به روح أيضًا . أحد أكثر الآراء إلهامًا في وصف التصرفات التي تندرج تحت هذا النوع من التحطيم والجمع من جديد ، هو رأي المحلل النفسي دي . دبليو . وينيكوت . بدأ وينيكوت عمله في التحليل النفسي بالعمل مع الأطفال النازحين خلال الحرب العالمية الثانية . لقد عمل لوقت طويل في دراسة موضوع التعلق والانفصال ، ليطور خلال سنوات عمله مبدأ الأشياء الانتقالية ، للتمسك ، وللذات الصحيحة والخاطئة ، وكيف تتطور كل منها كردة فعل للبيئة المحيطة بمخاطرها وأمنها .

في كتابه *اللعب والواقع* يصف حالة طفل صغير كانت تتركه أمه بشكل متكرر للذهاب للمستشفى ، في البداية تركته لإحضار جليسة له ، ثم لتتلقى علاجها من الاكتئاب . خلال تصاعد هذه التجارب ، أصبح الطفل مهووسًا بالخيوط ، وكان يستخدمها لربط قطع الأثاث في المنزل مع بعضها ، وكان يقوم بربط الطاولات بالكراسي ، ويشد المخدات إلى المدفأة . وفي إحدى المرات ، حاول أن يشد خيطًا حول عنق أخته الرضيعة ، كان هذا تصرفًا عشوائيًا ، شقيًا أو مجنونًا ، ولكنه بالتأكيد عبارة عن تصريح ، طريقة لإيصال رسالته دون استخدام الكلام . يعلق وينيكوت على هذه الحالة باعتقاده أن الطفل كان يحاول التعبير عن هلعه من العزلة ورغبته باستعادة التواصل والألفة التي كان قد جربها قبل ذهاب أمه . كتب وينيكوت ، «الخيط عبارة عن امتداد لكل تقنيات التواصل الأخرى . الخيط يوصل ، ويساعد على جعل الأشياء تقترب من

بعضها . ومن هذا المنطلق ، فإن للخيط معنى رمزيًا للجميع ،» ثم أضاف للتحذير : «والمبالغة في استخدام الخيوط يمكن أن تكون ببساطة بداية الإحساس بعدم الأمان أو بفقد التواصل .»

الخوف من العزلة عنصر أساسي في عمل وينيكوت . وخاصة في تجارب الأطفال ، إنه رعب يستمر في النمو حتى بعد أن يصبح الطفل بالغًا ، ليعود ويظهر في ظروف الضعف أو الوحدة . وفي أقصى حالاته ، بإمكان الأمر أن يصل إلى بعض المشاعر الكارثية والتي أسماها «فواكه الحرمان» ، وتتضمن التالي :

١) التحطم

٢) السقوط للأبد

٣) العزلة الكاملة لأنه لا توجد أي وسائل للتواصل

٤) انسحاب الروح والجسد

هذه القائمة تخاطبنا من قلب العزلة ، من مركزها الرئيسي . التحطم ، السقوط للأبد ، عدم التمكن من استعادة الحيوية ، البقاء في سجن الأبدية في الحبس الانفرادي ، وفيها يصبح الإحساس بالواقع وبالحدود في طريقه للتلاشي : هذه هي عواقب الوحدة ، فاكهتها المُرّة .

ما يرغب فيه الرضيع في هذه اللحظات من الإقصاء هو أن يتم الاعتناء به ، أن يُحمل حتى يسكن مع إيقاع الأنفاس ، وضربات القلب ، أن يتم استقباله مجددًا بواسطة وجه أمه المبتسم . وبالنسبة للطفل الأكبر ، أو للبالغ الذي لم يتم الاعتناء به في طفولته بشكل ملائم أو تعرض لتجربة عزلة قاسية ، هذه المشاعر عادة ما تؤجج حاجة للأشياء الانتقاليّة ، للأشياء المحبوبة التي بإمكانها مساعدة الذات على إعادة الجمع والربط من جديد .

أحد أكثر النقاط إثارة للاهتمام في تحليل وينيكوت لحالة الطفل المهووس باستخدام الخيوط أنه بالرغم من صعوبة إصراره على أن هذا السلوك غير عادي ، إلا أنه يقوم بسرد المخاطر المتعلقة به . «إن لم يتم تجديد التواصل ، فإن الفرد المعزول بإمكانه الانتقال من مرحلة الحزن إلى اليأس ، لتصبح العناصر المادية له كقطع الأثاث أو غيرها بديلة للتواصل البشري . وفي هذه الحالة ، بإمكان الخيط أن يصبح عبارة عن وسيلة لإنكار الوحدة ، ولهذا الأمر مخاطر عديدة تظهر في وقت لاحق .»

عندما قرأت هذا النص لوينيكوت تذكرت على الفور الصندوق الكبير الذي وجدته في غرفة هنري دارجر التي زرتها في شيكاغو . كانت مليئة باللفائف والخيوط التي كان قد جمعها من حاويات القمامة في المدينة . وفي غرفته ، كان يقضي الساعات كل يوم وهو يُفتش فيها ، يُخرج الخيوط ثم يخيطها ببعضها . لقد كان هذا نشاطًا عاطفيًا بشكل عميق بالنسبة له ، وقد ذكر هذا في يومياته ، حيث كان يتحدث عن درجة تشابك الخيوط وصعوبة فكها من بعضها .

٢٩ مارس سنة ١٩٦٨ : «إنني غاضب بسبب هذه الخيوط المتشابكة ببعضها . قد أقذف بِكُرَة على تلك الصور المقدسة بسبب هذه المصاعب التي أواجهها .» الأول من إبريل سنة ١٩٦٨ : «العديد من الخيوط المتشابكة ، من الصعب فكّها . الكثير من الغضب والشتم .» ١٤ من إبريل سنة ١٩٦٨ : «من الساعة الثانية إلى السادسة مساءً كنت أحاول فك مجموعة متشابكة من الخيوط البيضاء لألفّها حول كُرة . الكثير من الغضب بسبب صعوبة ربط نهايتي الخيط معًا .» ١٦ من إبريل سنة ١٩٦٨ : «إنني أواجه

صعوبة مع الخيوط مرة أخرى . غاضب لدرجة أني أتمنى لو كنت إعصارًا سيئًا . أقسم بالإله .» ١٨ من إبريل سنة ١٩٦٨ : «العديد من الخيوط . ليست متشابكة كثيرًا هذه المرة . أصبحت أغني بدلاً من السب والشتم .»

في تلك المقاطع من يوميات دارجر ، نجد عاطفة متوترة ، موجات حقيقية من الغضب والتوتر ، ويجعلنا هذا ندرك تشخيص وينيكوت عندما تحدث عن أن الخيوط بإمكانها أن تصبح مادة خطرة : أن يتم النظر إليها على أنها شيء يجب هزيمته ، شيء تنتقل إليه مستويات توتر أكبر ، شيء إن أخطأت في التعامل معه فإني قد أفتح على نفسي أبواب الحزن أو الغضب .

ولكن حسب ما كتبه وينيكوت ، هذا النوع من الأنشطة بإمكانه أن يقوم بدور أكبر من مجرد إنكار الشعور بالوحدة . إن استخدام الأشياء الانتقالية مثل الخيوط بإمكانه أيضًا أن يكون طريقة لإدراك الضرر وشفاء الجروح ، عن طريق إعادة لم شمل الذات حتى يتجدد التواصل فيها . الفن ، يقول وينيكوت ، كان عبارة عن مساحة يمكن فيها أن يبدأ هذا العمل ، حيث يمكن للفرد أن يتحرك بحرية بين الاندمج والتفكك ، للقيام بأفعال الالتحام ، أفعال الحزن ، والاستعداد للمخاطر ، العمل الجميل للألفة .

**

يبدو من المضحك الاعتقاد بأن الشفاء أو الرضا بالوحدة والخسارة ، أو بالضرر الذي حدث في مواقف القرب ، الجراح الحتمية التي تظهر عندما يقترب الناس من بعضهم ، قد يتم التعامل معها وحلها بواسطة الجمادات . يبدو ذلك مضحكًا ، ولكنه أمر ممكن فعلاً . البشر يقومون بصنع الأشياء – بصنع الفن أو الأشياء المقاربة

للفن - كطريقة للتعبير عن حاجتهم للقُرب ، أو عن خوفهم منه ؛ يقوم البشر بصنع الأشياء كطريقة للتصالح مع العار ، مع الحزن . يقوم البشر بصنع الأشياء للكشف عن دواخلهم ، للتنقيب عن ندوبهم ، لمقاومة القمع ، لخلق مساحة يمكنهم التحرك فيها بحرية . الفن لا يجب أن يقوم بدور إصلاحي أو ترميمي ، ولكن يجب عليه أن يكون جميلاً وأخلاقيًا . هنالك بعض أنواع الفن التي تأتي لتركز على التعافي ؛ مثل بعض أعمال وونناروڤيتش ، حين يقوم بشغل المساحة الهشة بين العزلة والتواصل .

في السنوات الخمس الأخيرة من حياته ، عمل آندي وارهول أيضًا باستخدام الخيوط والغرز ، وكان قد حاك بعض الصور الفوتوغرافية ببعضها ليقوم بإنتاج ٣٠٩ نسخة من صور قديمة . كانت واحدة من أجمل صور هذه المجموعة رقعة من تسع صور بيضاء وسوداء لصديقه جان ميشال باسكيات . وكان قد أهمل إتقان زواياها عمدًا عندما استخدم آلة الخياطة لوضعها مع بعضها . وفي الصورة يظهر باسكيات وهو يأكل بعض الطعام . عيناه مغلقتان ويكاد ينحني على الطاولة ، ليدفع نحو فمه المفتوح لآخره بقطعة من التوست . كان يرتدي اللون الأبيض بشكل كامل ، وكانت الإضاءة على وجهه بيضاء . على الطاولة المزدحمة أمامه مجموعة من الأطباق ، تتلاشى شيئًا فشيئًا لتصبح مكونات لوجبة في مطعم . صحن من الفواكه ، حليب ، قهوة ، ملح وسكر ، كأس بها سائل يبدو أنه يشبه البيرة . إحساس البذخ ، الغنى ، الكثرة : كل الصفات المجردة ، كان باسكيات قد لاحقها في بحثه الطويل عمّا لا يمكن الوصول إليه ، جوعه المستمر الذي لم يشبعه المال ولم تشبعه المخدرات ولا حتى الشهرة ، والذي كان بسبب كونه رجلاً أسود

يحاول أن يحقق الشهرة في مجتمع رفضه بشكل مستمر حتى بعد أن تمت الإشادة به والاعتراف به كفنان يستحق التقدير .

في شكل جوعه وفي سببه ، لم يكن باسكيات مختلفًا عن بطلته بيلي هوليداي . كان قد تعرض مثلها للتجاهل بسبب العنصرية حتى بعد أن أصبح مشهورًا : حيث كان يظن البعض أنه قوّاد ؛ أو يتم أحيانًا رفض دخوله إلى بعض الحفلات ؛ يفشل أحيانًا في إيقاف سيارة تاكسي في الشارع ، ويُجبر على البقاء في صمت حتى تتمكن صديقاته ذوات البشرة البيضاء من إيقاف سيارة تاكسي له . كان فنه الغريب والساحر يحارب كل هذا ، ليقوم بتشكيل لغته الخاصة ، ليخلق أحرف المقاومة ، ويتحدث بلسان ثوري ضد نظام القوة والخُبث . ولا عجب في أنه أصيب بالذعر عندما علم أن بيلي هوليداي لم تحصل على نقش تذكاري لقبرها ، وقام بقضاء أيام وهو يصمم تذكارًا لها ، ليكون شاهدًا على حياتها الصعبة وموتها القاسي .

ربما لم يفهم وارهول كل هذا ، رغم أنه بالتأكيد شهد بعض المواقف التي تعرض فيها باسكيات للإهانة والطرد ، وقام وارهول بالتعاون مع باسكيات لرسم بورتريه لبيلي هوليداي . ورغم الاختلافات الكثيرة بين هذين الرجلين ، إلا أنهما أصبحا لصيقين ببعضهما بشكل كبير . لقد أحب وارهول باسكيات ، بالطريقة ذاتها التي أحب فيها أونديں . التقى الفنانان لأول مرة سنة ١٩٨٠ ، عندما كان جان ميشال حينها فنان غرافيتي شاب يوقع على أعماله بالاسم سامو ، اختصار لعبارة *Same Old Shit* . وكان باسكيات قد اعترض طريق وارهول في الشارع وأراده أن يشتري منه لوحة لم يردها وارهول .

كتب وارهول في مذكراته في الرابع من أكتوبر سنة ١٩٨٢ : «إنه أحد أولئك الفتيان الذين يصيبونني بالجنون »» ثم بعد ذلك بفترة قصيرة أصبح آندي يذهب للقاء باسكيات في المكتب ، وأصبح يتمرن معه في النادي ذاته ، ثم أصبح يستقبل مكالماته طوال الوقت ، وكان أحيانًا يتحدث معه عن بعض الأصدقاء ، وفي أحيان أخرى كان يتحدث له عن قلقه ومخاوفه .

بطريقة ما كان وارهول يشترك مع باسكيات في طمعه للإحساس والصخب ، رغم أنه لم يكن كبقية فناني عصره في انغماسهم في الجنس والمخدرات . وحسب مذكرات وارهول ، كان قد تحدث عن باسكيات في ١١٣ صفحة من أصل ٨٠٧ صفحات قام بكتابتها ، وكانت طريقة حياة باسكيات قد أذهلت وسحرت وارهول . وكان وارهول في هذا السياق قد أظهر بعض الندم على عدم استمتاعه كبقية فناني عصره وشعر بأنه قد أضاع حياته وشبابه دون المرور بالكثير من التجارب .

كان وارهول يقلق على باسكيات ، ويتوق للقائه ، ويتضايق من تعاطي باسكيات المفرط للهيروين ، خاصة في تلك المرات التي كان يأتي فيها إلى استوديو الرسم لينهار على إحدى اللوحات ، ويأخذ خمس دقائق كاملة لربط حذائه ، أو تلك المرات التي يزحف فيها إلى المصنع لينام على الأرض . ما أحبه وارهول كثيرًا هو صداقته الفنية مع باسكيات ، الطريقة التي كانا يقومان بالعمل فيها على الأعمال الفنيّة معًا ، جنبًا إلى جنب في لوحتين منفصلتين أو حتى في اللوحة ذاتها . كان وارهول قد تبنى أسلوب باسكيات المختلف في الرسم . لقد تمكن باسكيات من إعادة وارهول إلى الرسم من جديد ، ليقدمه إلى العديد من الفنانين المبدعين ، ليعيده إلى أيامه

التي عاشها في الستينات عندما كان محاطًا بالعديد من الأشخاص المذهلين .

بعض هذه الحماسة تسربت إلى الصور الفوتوغرافية ، مع بعض المخاوف عن وجهة هذا التعاون ، وعن المحطة الأخيرة له . كان يبدو في الغالب أن هنالك طبيعة انتهازية للبورتريهات التي كان وارهول يلتقطها ، كان هنالك عنصر افتراس يتميز به في الصور التي كان يلتقطها للآخرين ، ليحفظها بعد ذلك ويعيد إنتاجها ويبعثها من جديد . وكنت أتساءل إن كان سبب تربصه بهذه الصور وهوسه بالتقاطها يعود إلى شعوره بالخطر ، الخطر من الموت الذي كان يحيط بأصدقائه في كل مكان وكان يظهر جليًا في أعماله ، من لوحات الكراسي الكهربائية ، إلى تصويره لمبنى إمپاير ستيت خلال ليلة كاملة ، تلك النظرة الطويلة الثابتة للوقت وهو يغسل وجه العالم .

قدرتك على مواجهة هذا في فنك شيء ، وقدرتك على مواجهته في الحياة الحقيقية شيء آخر . كان وارهول دائمًا ما ينفر من أي علامة للمرض أو للهلاك الجسدي منذ طفولته وحتى آخر سنوات حياته . خوفه من الموت قاده إلى الخوف من المستشفيات وكانت بيلي هوليداي تشاركه هذا الخوف . كان يطلق على المستشفيات اسم *المكان* ، وكان يطالب سائقي التاكسي بأخذ طرق مختلفة عبر المدينة حتى لا يمر من أمام أي مستشفى ولا ينظر حتى إلى بوابته . كانت صداقته مع باسكيات قد تزامنت تمامًا مع بداية أزمة الأيدز ، كانت مذكراته في تلك الفترة مليئة بالحديث عن الموت والاختفاء ؛ الموت والاختفاء اللذان استعبدا الشهية ، استعبدا إيروس والنشوة العارمة .

بالتأكيد فإن وارهول قد شعر بالتهديد وقتها وهو يشاهد

صديقه يتعاطى الهيروين . وبينما كان في حالة قلق على باسكيات ، كان وارهول هو من مات أولاً في الساعات الأولى من يوم الأحد الثاني والعشرين من شهر فبراير سنة ١٩٨٧ في غرفة خاصة في مستشفى نيويورك بينما كان يتشافى بعد عملية جراحية أجريت له لاستئصال المرارة ، تلك العملية التي حاول أن يتجنبها كثيرًا دون جدوى . وعلى عكس ما كان متوقعًا ، تمكن باسكيات من العيش ١٨ شهرًا بعد موت وارهول قبل أن يأخذ جرعة زائدة من الهيروين في صيف سنة ١٩٨٨ في مبنى يقع على شارع غريت جونز .

وفي نعيها له كتبت النيويورك تايمز : «موت السيد وارهول السنة الفائتة كان بمثابة إفلات للزمام الأخير على استخدام السيد باسكيات المفرط للمخدرات .» ربما كان هذا المعنى وإحساس وارهول بأنه زمام يمنع باسكيات من الوقوع ، خيط يشدّه بقوة ، هو السبب الذي جعله يستخدم بعض القطع من لوحته *انقراض* التي أنهاها سنة ١٩٨٣ ، في فترة عمله على مجموعة تتناول قلقه من رحيل أو موت أصدقائه . وكانت تلك اللوحة تعرض مجموعة من الحيوانات المعرضة للانقراض ، فيل أفريقي ، وحيد قرن أسود ، الحزن والجاذبية الشديدة في تلك الصور لم تسيطر عليها ألوان البوب المشرقة والصيحات الإعلانية الصاخبة . لحظات تذكارية من وقت الاختفاء ، كان هذا التحذير الأول للخسارات الكبيرة التي نواجهها الآن . الوحدة غير المتخيّلة في العالم الذي قمنا بسرقته .

ضد الانقراض ، ذلك التهديد المتسارع والمتواجد في كل مكان ، ضد خطر الإقصاء والتخلي ، قام آندي وارهول بجمع الأشياء ، لمحاصرتها والسيطرة عليها . وكالعديد من الأشخاص ، من

بينهم هنري دارجر ، قام بمعالجة قلقه من الانفصال ، خوفه من الفقد والوحدة ، عن طريق اقتناء الأشياء ، عن طريق ذهابه للتسوّق بشكل مهووس . هذا هو الاستحواذ الذي خلّده آندي في التمثال الفضي في ميدان يونيون ، بكاميرا پولارويد حول عنقه ، وحقيبة بلوومينغديل في يده اليمنى . هذا هو آندي الذي قضى ساعاته الأخيرة وهو يتألّم من عدوى مرارته في منزله في الشارع السادس والستين ، آندي الذي كان يحتفظ في منزله بمئات وآلاف من الصناديق والأكياس التي لم تُفتح بعد ، لتحتوي على مجموعة واسعة من الملابس الداخلية ومستحضرات التجميل والتحف الفنية العتيقة .

ولكن مثل كل نشاط عادي قام به ، كان وارهول قد حوّل هوسه بالتسوق وجمع الأشياء إلى فن . وكان أكبر عمل فني قد أنتجه هو كبسولات *الوقت* ، وقد تكوّن من ٦١٠ صندوق كرتوني مليئة بمحتويات كثيرة جمعها خلال ثلاث عشرة سنة في المصنع : بطاقات بريدية ، رسائل ، صحف ، مجلات ، صور فوتوغرافية ، فواتير ، قطع بيتزا ، قطع من كيك الشوكولاتة ، وحتى قدم بشرية محنّطة . كان يحتفظ بصندوق من هذه المجموعة في مكتبه في المصنع وكان يحتفظ بصندوق آخر في منزله ، ثم قام بنقل جميع الصناديق إلى وحدة تخزين ، رغم أنه كان ينوي بيع المجموعة أو عرضها بطريقة ما . وبعد موته تم نقل هذه الصناديق إلى متحف وارهول في پيتسبيرغ ، حيث يعمل فريق من المختصين على تصنيف محتوياتها الهائلة منذ تسعينات القرن الماضي .

وبينما كنت أسكن في شقة لاري ، قررت أنني أريد أن ألقي نظرة على مجموعة كبسولات *الوقت* ، لأرى ما كان يريد آندي

وارهول تخليده . لم يكن المشروع قد عُرض بعد للجميع ، ومرة أخرى قمت بكتابة رسالة أتوسّل فيها إلى المسؤول عن المعرض ، والذي وافق على منحي خمسة أيام لزيارة المعرض لأنظر فقط دون أن ألمس محتويات الصناديق .

لم يسبق لي أن زرت پيتسبيرغ من قبل . كان فندقي على مقربة من المتحف ، وفي كل صباح كنت أسلك شارعًا موازيًا للنهر ، وكنت أتمنى لو أحضرت معي قفازاتي . وقعت في حب المتحف منذ النظرة الأولى . كان أجمل مكان فيه هو قمة المبنى : حيث تقع متاهة من الغرف يتم فيها عرض مجموعة من أفلام وارهول التي أنتجها في الستينات . لم يسبق لي أن رأيت هذه الأفلام بحجمها الكامل . كل هذه الأشياء الجميلة كانت عينا وارهول قد التهمتها . جيورني يحلم . الجميل ماريو مونتيز . تايلور ميد . نيكو في *Chelsea Girls* ؛ يتصاعد الضوء في السماء خلف مبنى إمپاير ستيت . كان الوقت في الغرفة يمر ببطء شديد ، يتعلّق بثِقَل ، لأن السرعة التي تم عرض الأفلام بها كانت أبطأ من السرعة الأصلية .

تم وضع كبسولات *الوقت* على أرفف معدنية في أرشيف الطابق الرابع . وفي نهاية الغرفة ، هنالك رجل داخل خيمة بلاستيكية يحمل بعض أعمال من محادثات ، وعلى الطاولة القريبة كانت امرأة شابة تستخدم المكبر للتعرف على الأشخاص في الصور الفوتوغرافية التي التقطها وارهول . الفنان جيرمي ديلير الذي كان يزور المكان أيضًا ، كان صديقًا لوارهول منذ الثمانينات ، وقد وجد مجموعة من صوره مع وارهول في فندق في لندن .

لنتفحص محتويات الكبسولات كان علينا أن نرتدي قفازات

زرقاء . قام مسؤول المعرض بأخذ الصناديق واحدًا تلو الآخر ، وقام بوضع كل عنصر على ورقة لحمايته . الكبسولة رقم ٢٧ كانت مليئة بملابس جوليا وارهولا والدة آندي وارهول : مآزرها الزهرية وشالاتها الصفراء ، قبعتها السوداء المخملية ودبوسها الحجري ، ورسالة تقول : *عزيزي بوبا والعم آندي ، هل جاء سانتا كلاوز هنا؟ هل شاهدت التلفزيون؟* زهور قديمة ذابلة ، حلق للأذن ، منديل متسخ ، كل هذه الأشياء كانت من آخر الذكريات التي احتفظ بها وارهول لأمه .

في الكبسولة رقم ٥٢٢ ، كانت هنالك متعلقات لباسكيات ، بما في ذلك شهادة ميلاده ، ورسمة قام بالعمل عليها لآندي ، كانت الرسمة زرقاء ، ويداه مفتوحتان فيها يحمل كاميرا وكتب عليها بالخط الكبير *كاميرا* . كانت في الكبسولة أيضًا رسالة من باسكيات تتكون من ثلاث صفحات ، أرسلها عندما كان يقيم في فندق هاواي الملكي .

ولكن إلى جانب هذه الصناديق المليئة بالذكريات والآثار الثمينة كانت هنالك صناديق تحتوي على مئات من الطوابع ، بيجامات الفنادق ، أعقاب سجائر وأقلام رصاص ، صفحات وصفحات من ملاحظات ممزقة كتبت عن نجوم لم يتمكنوا من النجاح . فرشاة ألوان مستعملة ، تذكرة للأوبرا ، كُتيب تعليمات للقيادة في ولاية نيويورك ، قفاز بني . زجاجات من عطر *Chloé* وعطر *Ma Griffe* ، كيكة عيد ميلاد هوائية قابلة للنفخ ، موقعة عليها بالقلم *Love Yoko & Co* .

ما معنى هذه الكبسولات؟ حاويات قمامة ، توابيت ، فاترينات ، خزائن ؛ طرق للحفاظ على ذكريات من رحلوا ، طرق لعدم الحاجة للاعتراف بالفقد أو الشعور بألم الوحدة . مثل عمل

ليونارد *فاكهة غريبة*، كانت الكبسولات تحمل إحساسًا بالبحث والتحقيق الأنطولوجي. ماذا تبقى بعد رحيل الجوهر؟ لحم وجلد، أشياء تريد أن تتخلص منها بطريقة ما ولكنك لا تستطيع فعل ذلك. ماذا سيكون تحليل وينيكوت للكبسولات؟ هل كان سيستخدم كلمة ضرر، أو كان سيدرك الحنان الكامن في هذا العمل، الطريقة التي تعمل بها هذه الكبسولات لتلقي القبض على الزمن، لمنع الموتى من الرحيل بعيدًا، سريعًا؟

كان دونالد وارهولا، ابن أخ آندي وارهول، قد ألقى كلمة في المتحف بينما كنت هناك، كما اعتاد أن يفعل في أغلب الأسابيع. وفي ظهيرة يوم ما جلسنا معًا في مقهى وأخبرني عن عمّه، وكان يتحدث ببطء وبوضوح لمسجلي الفضي الصغير الذي جلبته معي. تحدث عن طيبة آندي، كيف كان يحب اللعب مع الأطفال. كانت شقته تحتوي على العديد من الأشياء الساحرة، وأخبرني دونالد أنه كان يفكر أن ذلك كان عبارة عن نسخة مصغرة لمدينة نيويورك، المدينة التي كان يعشقها كصبي.

كان العم آندي يحب الاستماع للجميع، وكان ماهرًا في جعل أي شخص يتحدث عن حياته، حتى لو كان هذا الشخص طفلاً. «أظن أنه لم يكن يحب الحديث عن نفسه، لأنه كان يجد أن الآخرين أكثر إثارة للاهتمام من وجهة نظره،» قال لي دونالد، ثم أضاف أنه يعتقد أن آندي كان يعتبر نفسه مملاً. آندرو وارهولا، هذا هو، الذات الإنسانية الضعيفة مازالت تختبئ أسفل شعره المستعار الفضي وأدوات تجميله.

تحدث دونالد عن كاثوليكية وارهول، الشيء الذي يشترك فيه مع دارجر وونناروفيتش: كيف كان كل يوم أحد عبارة عن يوم

مـقـدس ، يذهب فيـه إلى الكنيسـة دون تردد . هذه المعلومة التي تتطابق مع المراجع التي نجدها في مذكراته حيث كان يتحدث عن قـضـاء أيام الكريسـمس بينمـا يوزع الطعـام على المتـشردين ، هذا العنصر الذي يرتبط لدى وارهول بقصة الحفلة المستمرة والأصدقاء المشاهير . تحدث دونالد أيضًا عن أن آندي افتقد والدته كثيرًا عندما توفيت ، وعن الطريقة التي تعلّم فيها التصالح مع الفقد .

سألته إن كان يعتقد أن وارهول كان سعيدًا في حياته ، وأجاب بأن وارهول كـان في أسعـد حالاته في المصنع ، المكان الذي وصـفه دونالد بأنه ملعب آندي ، وأضـاف أنه يعـتـقـد بأن آندي ضـحـى بالكثير ليصبح فنانًا ، ضحّى بالاستقرار والحصول على عـائلة . لاحقًا ، عندما أغلقت آلة التسجيل الخاصة بي ، وكنا نسير خارج المقهى ، بدأنا بالحديث عن الكبسولات ، وقال لي ، ربما كـانت هذه الكبسولات هي شريكة حياته .

ربما كان هذا صحيحًا ، أو على الأقل ربما كانت طريقة لشغل المساحة التي يجب على الشريك أن يشغلها . أو ربما كان احتفاظه بالكبسولات تأكيدًا على أنه حتى وإن مات الجميع ، فإنه يملك كل الأدلة المتعلقة بهم مرتبة ، موضوعة في صناديق ، ومستـعدة لرفع القضية ضد الموت .

**

من السـهل نسيان أن وارهول نفسه كـان عبارة عن عـمل فني تمت حيـاكـتـه بواسطة الخـيوط والغـرز . في اليـوم الأخـير لي في المتحف ، سمح لي أحد المسؤولين في المتحف برؤية المشد الذي كان آندي يرتديه كل يوم من حياته بعد أن اخترقت رصاصة سولاناس جسده ، لتتركه بثقب في المعدة . وكـانت هذه مواصفات وشركة

المشد الذي اختاره : *Bauer & Black, Abdominal Belt, Extra Small, Made in the USA* .

لقد كان المشد صغيرًا جدًا ، ليناسب خصره الذي كان قياسه ٢٨ إنش . كانت صديقته بريغيد برلين ، أو المعروفة باسم بريغيد بولك ، أو الدوقة ، تلون مشداته باستخدام ألوان مشرقة ومفرحة ، أحمر كالطماطم وأخضر كالخس ، لاڤندري ، برتقالي ، ليموني ، ورصاصي مائل للزرقة . كانت المشدات تبدو كشيء يمكن لماري آنتونيتي أن ترتديه - ماري بعد مرحلة البِنك . وقد تحدث وارهول سنة ١٩٨١ عن هذه الألوان قائلاً : «بريغيد تقوم بعمل جميل ، الألوان أنيقة ، ولكن يبدو أن أحدًا لن يراني أرتديها - الأمور ليست على ما يرام مع جون .»

المشد جعلني أدرك وأتأمل وارهول كحضور مادي أكثر من أي وقت مضى ، كجسد دائمًا ما يكون على حافة السقوط . لقد أمضى فترة طويلة من حياته وهو يحاول أن يعيد ترتيب أجزاءه المتساقطة : الشعر المستعار بالألوان الكثيرة ، النظارات الكبيرة ، مستحضرات التجميل التي كان يستخدمها لإخفاء مرض بشرته الحمراء . أحد أكثر جمله المنتشرة في مذكراته كانت *ألصقت نفسي من جديد* (يقصد باستخدام الصمغ) ، ليصف الروتين الليلي الذي يتمثل في تركيب شعره المستعار ، ووضع مستحضرات التجميل ، كي يستعد لإظهار صورته العامة المُنتَجة ، الجاهزة للقاء الكاميرا ، الصورة المحترفة . وعند اقترابه من نهاية حياته ، كان يقضي المساءات وهو يعبث بمستحضرات التجميل أمام المرآة ، ليعطي نفسه وجهًا أكثر إشراقًا ، الخدعة السحرية ذاتها التي كان يقوم بها لمئات من المشاهير ، من ديبي هاري إلى تشيرمان ماو .

لقد خذله الصمغ مرة واحدة، في الثلاثين من أكتوبر سنة ١٩٨٥، عندما كان يوقع نسخًا من كتابه المصور *أمريكا* في متجر ريزولي للكتب. وأمام حشد من المعجبين، ركضت فتاة جميلة وأنيقة إليه وسحبت شعره المستعار، لتكشف عن رأسه الأصلع، الدال على العار، والذي كان بسبب تساقط شعره عندما كان شابًا.

لم يهرب وارهول بعد ما حدث. بل قام بسحب غطاء الرأس لمعطف كالڤين كلاين الذي كان يرتديه، وغطى به رأسه واستمر في التوقيع. وبعد عدة أيام كتب في مذكرته: «حسنًا، لنتحدث عن الأمر. الأربعاء. اليوم الذي تحقق فيه أكبر كوابيسي.» وقام بوصف التجربة بأنها معذِّبة. «لقد كان الأمر صادمًا. وتألمت كثيرًا. جسديًا. وآلمني الأمر لأنه لم يحذرني أحد قبل حدوثه.»

لا عجب في ذلك. تخيل أن تتم تعريتك، وأن تتعرض أكثر منطقة حساسة لك في جسدك للكشف والاعتداء والتهكم أمام الآخرين. وفي السابق عندما كان آندي طفلاً، رفض ذات مرة الذهاب إلى المدرسة لسنة كاملة بسبب أن فتاة في صفه قامت بركله. ولكن ما حدث له في متجر الكتب كان أسوأ بكثير؛ لم يكن مجرد عنف جسدي، ولكن تم سلب جزء منه، بشكل حرفي.

هنالك بعض الصور القليلة التي بإمكاني التفكير فيها والتي يكشف فيها وارهول هذا الجزء من شخصيته، ليرينا هيئة الإنسان الضعيف الذي كانت المشدات وكبسولات تقوم بحمايته. في نيويورك، كنت أفتش عن مجموعة الصور الفوتوغرافية التي التقطها ريتشارد آڤيدون في صيف ١٩٦٩، والتي ظهر فيها وارهول بمعطف جلدي وسترة سوداء، حيث كان يظهر في الصورة مثل ساينت

سباستيان ، يقف ويداه حول خصره .

البورتريه الآخر كان قد رسمته أليس نييل في سنة ١٩٧٠ وقد ذهبت ملكيته لمتحف ويتني . وفي هذا البورتريه ، يظهر وارهول جالسًا على أريكة ، مرتديًا بنطالاً بنيًا وحذاءً بنيًا . لا يرتدي قميصًا ، بل يضع فقط ذلك المشدّ الشهير ، ليظهر صدره بالغُرز التي بقيت بعد العملية . وهناك تظهر الغُرز كسلالم يمكن أخذها للوصول إلى شرطات بيضاء وأشباح بنفسجية . تلتقط نيبل جسده المحطم ، الجميل والمتضرر . تفهم نيبل كل معاناته : معصمه النحيل ، بطنه المنتفخ والمشدود ، صدره الوردي .

لقد أحببت وارهول في هذه اللوحة ، الطريقة الحذرة التي يحمل بها نفسه . عيناه مغلقتان ، ذقنه يرتفع لأعلى . نيبل قامت برسم وجهه بطريقة جميلة ووزعت الألوان بين الوردي الشاحب والرمادي ، بخط أزرق يجري مع فكه وشعره ، ليمنحه الشحوب الرائع الذي طالما بحث عنه ، ويحدد الجمال البديع لعظامه . ما هي الكلمة الصحيحة للتعبير عنه؟ إنها ليست الفخر ولا العار ؛ بل صورة للمرونة والضعف .

من الغريب أن أرى مثل هذه الدراسة والتدقيق في صورة شخص آخر . «يبدو قليلاً مثل امرأة ، رجل وامرأة في جسد واحد ،» علقت الرسامة مارلين دوماس على ذلك البورتريه . «لقد كان وارهول غامضًا أيضًا ؛ هنالك عنصر مزيف بشأنه ، مصطنع ، ثم هنالك عنصر وحيد ينتمي لشخصية مغتربة .»

الوحدة لم تُصمم لجلب التعاطف ، ولكن مثل مذكرات وونناروڤيتش وصوت كلاوس نومي ، كانت هذه اللوحة لوارهول إحدى أكثر الأعمال التي عالجت شعوري الخاص بالوحدة ،

لتمنحني الإحساس بالجمال المحتمل الحاضر في التصريح الواضح أن الفرد عبارة عن إنسان وأنه موضوع للحاجة . أغلب ألم الوحدة سببه عملية التخفي التي يقوم بها الفرد ، محاولته لإخفاء ضعفه ، لإخفاء قبحه بعيدًا ، لتغطية ندوبه كما لو أنها مثيرة للاشمئزاز . ولكن لماذا التغطية؟ ما هو الأمر المعيب بشأن الرغبة ، بشأن الفشل في تحقيق الرضا ، بشأن تجربة التعاسة؟ لماذا نشعر بالحاجة الدائمة لإظهار حالات النشوة ، أو بالحاجة للاختفاء في قوقعة تتكون من شخصين ، ونغلقها مبتعدين عن العالم الكبير؟

في نقاشها عن *فاكهة غريبة* ، قامت زوي ليونارد بالتحدث عن عدم الكمال ، عن الطريقة التي صممت بها الحياة لتكون عبارة عن سلسلة من الفشل في الوصول إلى الألفة ، سلسلة لا تنتهي من الأخطاء والانفصالات ، والتي تؤدي إلى الفقد . في البداية تحدثت عن التطريز :

> . . . كان التطريز طريقة للتفكير في ديڤيد ووناروڤيتش . أريد التفكير في الأشياء التي أود إصلاحها وكل الأشياء التي أريد أن أعيد ضمها مع بعضها ، ولا أقصد فقط خسارته بموته ، ولكن خسارته في صداقته لنا عندما كان حيًا . بعد فترة بدأت بالتفكير في الفقد بحد ذاته ، الفعل الحقيقي لإعادة الضم . كل الأصدقاء الذين خسرتهم ، كل الأخطاء التي قمت بفعلها . الطريق المحتوم للحياة المصابة بالندوب . محاولة تطريز كل هذه الأشياء مع بعضها من جديد . . . لا يمكن للضم أن يشفي أي جروح حقيقية ، ولكنه قام بفعل شيء لي . ربما كان ذلك

عامل الوقت ، أو إيقاع التطريز . لم أكن قادرة على تغيير أي شيء في الماضي ، أو إعادة أي شخص عزيز علي من الموت ، ولكني استطعت تجربة الحب والفقد بطريقة قابلة للقياس وبطريقة مستمرة ؛ كي أتذكر .

هنالك العديد من الأشياء التي لا يمكن للفن فعلها . لا يمكن للفن إحياء الموتى ، لا يمكن للفن حل المشاكل بين الأصدقاء ، أو علاج الأيدز ، أو حل مشكلة الاحتباس الحراري . ورغم هذا ، فإن للفن بعض الوظائف الخارقة للعادة ، قدرة غريبة للتفاوض بين البشر ، خاصة بين أولئك الذين لم يسبق لهم الالتقاء من قبل والذين بإمكانهم أن يثروا ويكملوا حياة بعضهم البعض . وله أيضًا قدرة على خلق الألفة ؛ لديه طريقة مميزة يشفي بها الجروح ، وأفضل من هذا بإمكانه أن يوضح لنا أنه ليست كل الجروح بحاجة للشفاء وليست كل الندوب قبيحة .

إن كان يبدو على حديثي أنه حديث امرأة عنيدة فذلك يعود إلى أنني أتحدث من تجربة شخصية . عندما جئت إلى نيويورك كنت ممزقة تمامًا ، ورغم أنه يبدو غريبًا ، إلا أن الطريقة التي استعدت بها إحساسي بالاكتمال لم تكن لأنني التقيت بشخص ما أو لأنني وقعت في الحب ، ولكن لأنني تأملت الأعمال التي قام أشخاص آخرون بصنعها ، ببطء ، كنت أمتصها بطريقة علمتني أن الوحدة ، الاشتياق ، كل هذه المعاني لا تدل على الفشل بالضرورة ، ولكنها ببساطة تدل على الحياة .

هنالك تطهير يحدث للمدن ، وهنالك تطهير يحدث للمشاعر أيضًا ، بأثر يدعو لمحو الاختلاف ، لجعل كل شيء مميتًا وأبيض . وسط لمعان الرأسمالية المتأخرة ، لقد تلقينا مفهومًا اقتنعنا به ويتمثل

في أن كل المشاعر الصعبة - الاكتئاب ، القلق ، الوحدة ، الغضب - هي عاقبة لعدم العثور على الكيمياء المناسبة ، مشكلة يجب حلّها ، وليست ردة فعل لظلم سببه النظام ، أو لسحق متعمّد للنسيج الأصلي للتجسيد ، كما عبر ديڤيد ووناروڤيتش عن ذلك ، في جسد مُؤجر ، بكل الحزن واليأس الذي يحتويه .

لا أؤمن أن علاج الوحدة يتمثل في العثور على حبيب ، ليس بالضرورة . أعتقد أنه يتعلق بأمرين : تعلّم الطريقة التي يمكنك فيها أن تكون صديقًا لنفسك وفهمك أن العديد من الأشياء التي تبدو وكأنها ابتلاءات تعرضنا لها نحن كأفراد هي في الحقيقة نتيجة لقوى اجتماعية وسياسية أكبر منّا تتعمد فرض الشعور بالعار والإقصاء ، والتي يمكن ويجب مقاومتها .

الوحدة تجربة شخصية ، ولكنها أيضًا تجربة سياسية . الوحدة جمعية ؛ إنها مدينة . وعن كيفية العيش فيها ، لا توجد قواعد ولا يوجد سبب للحاجة بالشعور بالعار ، علينا فقط أن نتذكر أن السعي للسعادة الفردية لا يعفينا من واجباتنا تجاه بعضنا البعض . نحن في هذا العالم معًا ، هذه المحصلة من الندوب ، هذا العالم الواسع من الأشياء والعناصر ، هذه الجنة المادية المؤقتة والتي كثيرًا ما تأخذنا إلى حافة الجحيم . ما يهم فعلاً هو اللطف ؛ ما يهم فعلاً هو التضامن . ما يهم فعلاً هو البقاء متيقظين ، منفتحين ، لأننا إن تعلمنا أي درس من ممن جاؤوا قبلنا ، فإنه بالتأكيد يتمثل في هذه الجملة :

وقت المشاعر والعواطف لا يدوم للأبد .

ملاحظات

المعلومات الإضافية عن حياة ديڤيد ووناروڤيتش وأعماله تأتي من *DavidWojnarowicz Papers (MSS 092) at Fales Library and Special Collections, New York University Libraries (hereafter Fales).*

السيرة الذاتية الرائعة لديڤيد ووناروڤيتش التي عملت عليها سينثيا كار نار في المعدة كانت أيضًا بمثابة مساعدة مهمة لي في هذا الكتاب .

مشروع التاريخ الشفوي لجماعة *ACT UP* ، الذي قام بإنشائه كلٌ من جيم هبارد وسارا شولمان ، كان عبارة عن مساهمة كبيرة لفهم قصة انتشار مرض الأيدز في مدينة نيويورك وفي أعمال الجماعة . جميع نصوص المقابلات التي تم ذكرها في الكتاب يمكن قراءتها هنا *www.actuporalhistory.org* . ويمكن مشاهدة مقاطع الڤيديو ونصوص الأرشيف في مكتبة نيويورك العامة .

مجموعة من المواد غير المنشورة عن حياة هنري دارجر تم الحصول عليها من *Henry Darger Papers, American Folk Art Museum Archives, New York (hereafter HDP).*

أشعر أنني مدينة بالتحديد لغايل ليڤين وبرين ڤاهز ، اللذان عملا على كتابة السير الذاتية لكل من إدوارد هوپر وڤاليري سولاناس بالترتيب ، وقد ساهمت كتاباتهما في بعث قصص هوپر وسولاناس للحياة من جديد خاصة مع المجموعة المميزة من الرسائل والمقابلات غير المنشورة التي تم وضعها في الكتابين .

شكر وتقدير

قد يتوقع الإنسان أن تكون تجربة تأليف كتاب حول الوحدة تجربة وحيدة ومعزولة ، ولكن على العكس تمامًا ، لقد كانت تجربة عرفتني على الكثير من الأشخاص الرائعين . لقد ذُهلت من عدد الأشخاص الذين كانوا على استعداد تام لدعم هذا المشروع ، وهذا يدل على أن الإحساس بالوحدة هو إحساس نتشاركه جميعًا .

الشخص الأول الذي أريد شكره هو صديقي مات وولف ، الذي عرفني على عالم ديڤيد ووناروڤيتش ، وهو العامل المحفز الذي جعلني أبدأ بكتابة هذا الكتاب ، والذي استمر كمصدر رائع للأفكار والمناقشات على امتداد الطريق .

شكرٌ كبير أيضًا إلى أولئك الذين جعلوا *المدينة الوحيدة* ممكنة ، قائمة عليّ أن أفتتحها بوكيلة أعمالي المحبوبة في شركة جانكلو ونيسبت الرائعة ريبيكا كارتر ووكيل أعمالي پي . جاي . مارك ، وكلاير كونراد وكريستي غوردون . أريد أيضًا أن أشكر المحررين الرائعين الذين عملوا على الكتاب ، جيني لورد من كانونغيت وستيفين موريسون من پيكادور ، شكرًا لأفكارهما وآرائهما التي ساهمت في دعم هذا الكتاب . أشعر بالامتنان أيضًا لمكتب الفنون ، الذي قام بتمويل رحلة بحث إلى عدد من مصادر الأرشيف في أمريكا ، ولمؤسسة يادو ، التي وفرت لي المكان المثالي للعمل على الكتاب . أشعر بالامتنان أيضًا كل من يعمل في ماك

دويل كولوني : هذا الكتاب أصبح ممكنًا بسبب الصداقات التي كونتها هناك .

الشكر أيضًا إلى كل الفرق العاملة في مؤسستي كانونغيت وپيكادور للنشر ، خاصة جيمي بينغ ، ناتاشا هودغسون ، آنا فريم ، آني لي ولوراين ماك كان ، پي . جاي . هوروسزكو ، ديكلان تاينتور وجيمس ميدر . ونيك ديڤيس أيضًا الذي بدأ برمي النرد أولاً .

لقد قضيت أغلب السنوات القليلة الماضية في أرشيف الفنانين . أشعر بالامتنان لمكتبة فيلز في جامعة نيويورك ، الموطن الأصلي لمجموعة ديڤيد ووناروڤيتش الكاملة ومذكراته وأعماله . شكرٌ خاص لليسا دارمز ، مارڤين تايلور ، نيكولاس مارتين وبرينت فيليپس ، وأيضًا إلى توم راوفينبارت . شكرٌ أيضًا إلى كل العاملين في المتحف الأمريكي للفن ، حيث وجدت كل أعمال وأوراق هنري دارجر ، والذين قاموا بتوفير الكثير من الدعم لي . شكر خاص إلى ڤاليري روسو ، كارل ميلر ، آن-ماري ريلي وميمي ليستر . أشعر بالامتنان أيضًا إلى المسؤولين في مؤسسة *INTUIT* في شيكاغو الذين سمحوا لي بمعاينة غرفة دارجر . وفي متحف ويتني للفن ، أريد أن أشكر كارتر فوستر وكارول رسك ، أمناء المكتبة في مؤسسة إدوارد وجوسفين هوپر . وأريد أيضًا أن أشكر كل العاملين في متحف وارهول ، الذين كانوا لطفاء وكرماء جدًا معي ، خاصة مات فربيكان ، سيندي ليسيكا ، غيرلاين هوكسلي ، غريغ پيرس وغريغ بورتشارد .

بينما كنت أعمل على هذا الكتاب ، كنت محظوظة أن حصلت على إقامة لمدة سنة في مركز إكليس للدراسات الأمريكية في المكتبة البريطانية . أريد أن أعبر عن شكري وامتناني البالغ

لڤيليب ديڤيس ، كاثرين إكليس ، كارا رودواي ، ماثيو شاو ، وخاصة كارول هولدن - إنه من أحلام أي كاتب أن يعمل مع أمينة مكتبة تتشارك معه الاهتمامات ، ولقد كانت فرصة رائعة أن حصلت على دعم كارول هولدن في اكتشاف طريقي لمحتويات المكتبة البريطانية الضخمة .

أود شكر جميع الأشخاص الذين منحوني بعضًا من وقتهم للإجابة عن أسئلتي ، جون كاسيوپو في جامعة شيكاغو ، سينثيا كار ، ستيڤين كوتش من أرشيف پيتر هوجار (الذين أيضًا سمحوا لي برؤية البورتريه الجميل الذي رسمه هوجار لديڤيد ووناروڤيتش) ، ودونالد وارهولا . شكرًا لكم جميعًا . أشعر بامتنان كبير لسارا شولمان ، التي كان عملها مصدر إلهام وتعليم مستمر بالنسبة لي .

شكر كبير لفريقي المساعد ، إليزابيث داي وفرانشيسكا سيغال ، لم أكن سأنتهي من هذا الكتاب في هذه المدة دون دعمهما لي . إلى إليزابيث تينسلي ، إلى الفنانين : سارا وود وشيري واسرمان ، شكرًا لكم . وشكرًا خاص إلى الرائع إيان پاتيرسون ، الذي قام بقراءة المسودات العديدة للكتاب وعلّق عليها بصبر وذكاء كبير .

أشكر الأصدقاء الذين قاموا بمناقشة ، قراءة ، تحرير ، دعم الكتاب ، وقاموا أيضًا بضيافتي وإطعامي . في بريطانيا : نيك بلاكبرن ، ستيوارت كرول ، كلير ديڤيس ، جون داي ، روبرت ديكينسون ، جون غاليغر ، توني غاميدج ، جون غريفيز ، توم دي غرونڤالد ، كريستينا ماك ليش ، هيلين ماك دونالد ، ليو ميلور ، تريشا ميرفي ، جيمس پوردون ، سيغريد راوسينغ وجوردن ساڤاج .

في الولايات المتحدة الأمريكية : ديڤيد أدجمي ، ليز دفي آدمز ، كايل دي كامپ ، ديب تشاتشرا ، جين هانا إيدلشتاين ، آندرو جينزيل ، سكوت غويلد ، ألكس هالبيرشتات ، أمبير هاوك ساونسون ، جوزيف كيكلر ، لاري كرون ، دان ليڤينسون ، إليزابيث ماك كراكين ، جوناثان موناغان ، جون پيتمان ، آلاستاير ريد ، آندرو سمپير ، دانييل سميث ، شولير تاون ، بينجامين والكير وكارل ويلیامسون .

الشكر أيضًا لمن دعمني بمواد البحث : براد دالي ، هاركو كيجزر ، هيذر ماليك ، جون پيتمان ، سيريز ماثيوز وستيفين أبوت ، كيو شتارك وآيلين ستوري ، والشكر أيضًا للعدد من المجهولين الذين ساهموا أيضًا في توفير مواد البحث لي .

بعض مقاطع هذا الكتاب نشرت في غرانتا ، أيون ، ذي جنكيت ، غارديان ونيو ستيسمان . شكرًا لكل المحررين الذين عملت معهم في تلك المؤسسات .

شكري العميق يذهب إلى عائلتي . أختي الرائعة كيتي لاينغ ، التي كانت معي على طول الطريق ؛ أبي المحبوب ، پيتر لاينغ ؛ أمي ؛ دينزي لاينغ ، الذين كانوا يقرؤون معي من البداية ، وكانوا يدعمونني بشكل لا يمكن تصوره .

بيبلوغرافيا

ملاحظة المترجم:

تم وضع قائمة المراجع باللغة الإنجليزية لعدم توفر الترجمات العربية لأغلب هذه المراجع المتمثلة في : دوريات ، مذكرات ، كتب ، وحتى محتويات أرشيف بعض المكتبات العامة والمتاحف التي تتضمن وثائق ومستندات تعود للفنانين المذكورين في الكتاب .

- Als, Hilton, *White Girls* (McSweeney's, 2013)
  ---- with Jonathan Lethem and Jeanette Winterson, *Andy Warhol at Christie's* (Christie's, 2012)
- Angell, Callie, *Andy Warhol Screen Tests: the Films of Andy Warhol Catalogue Raisonné, Volume 1* (Abrams, in association with Whitney Museum of American Art, 2006)?
- Arbus, Diane, *Diane Arbus* (Aperture, 2011) Arcade, Penny, *Bad Reputation: Performances, Essays, Interviews* (Semiotex(e)/MIT Press, 2009)
- Aviv, Rachel, 'Netherland', *The New Yorker, 10 December 2012 Barthes, Roland, Roland Barthes* (University of California Press, 1977)
  ---- *Mourning Diary* (Hill & Wang, 2010) Bender, Thomas, *The Unfinished City: NewYork and the Metropolitan Idea* (The New Press, 2002)

- Benderson, Bruce, *Sex and Isolation* (University of Wisconsin Press, 2007)
- Benjamin, Walter, *One-way Street and Other Writings* (Penguin, 2009)
- Berman, Marshall, *On the Town: One Hundred Years of Spectacle in Times Square* (Verso, 2006)
- Bisenbach, Klaus, ed., *Henry Darger* (Prestel, 2009)
---- *Henry Darger: Disasters of War* (KW Institute for Contemporary Art, 2003)
- Bockris, Victor, *Warhol: The Biography* (Da Capo Press, 2003 [1989])
- Bonesteel, Michael, *Henry Darger:Art and Selected Writings* (Rizzoli, 2000)
- Bowlby, John, *Separation* (Basic Books, 1973)
- Boym, Svetlana, *The Future of Nostalgia* (Basic Books, 2001)
- Brown, Bill, 'Things', *Critical Inquiry*, Vol. 28, No. 1
- Beaumont, Matthew and Gregory Dart, eds., *Restless Cities* (Verso, 2010)
- Cacioppo, John T. and Patrick William, *Loneliness: Human Nature and the Need for Social Connection* (W. W. Norton, 2008)
---- et al, 'The Anatomy of Loneliness', *Current Directions in Psychological Science*, Volume 12, No. 13, pp. 7-74, June 2003
- Carr, Cynthia, *Fire in the Belly: The Life and Times of*

David Wojnarowicz (Bloomsbury, 2012)

- Chion, Michel, *The Voice in Cinema* (Columbia University Press, 1999)
- Clements, Jennifer, *Widow Basquiat* (Payback Press, 2000)
Cohen, Jon, *Shots in the Dark: The Wayward Search for an AIDS Vaccine* (Norton, 2001)
- Colacello, Bob, *Andy Warhol: Holy Terror* (Harper Collins, 1990)
- Connor, Steve, *Dumbstruck: A Cultural History of Ventriloquism* (Oxford University Press, 2000)
- Cooke, Lynne and Douglas Crimp, *Mixed Use, Manhattan* (MIT Press, 2010)
- Danto, Arthur, *Andy Warhol* (Yale University Press, 2009)
- Davis, Glynn, and Gary Needham, eds., *Warhol inTenTakes* (British Film Institute/Palgrave Macmillan, 2013)
- Delany, Samuel, *The Motion of Light on Water* (Paladin, 1990)

---- *Times Square Red, Times Square Blue* (New York University Press, 1999)

- Dillon, Brian, *Tormented Hope: Nine Hypochondriac Lives* (Penguin, 2009)
- Dolar, Mladen, *A Voice and Nothing More* (MIT Press, 2006)
- Dworkin, Craig, 'Whereof One Cannot Speak', *Grey Room*, Vol. 21, Fall 2005

- Fahs, Breanne, *Valerie Solanas* (The Feminist Press, 2014)
- Foster, Carter, *Hopper's Drawings* (Whitney Museum/Yale University Press, 2013)
- Foucault, Michel, and Richard Sennett, Sexuality and Solitude, *London Review of Books*, Vol. 3, No. 9, 21 May 1981
- Frei, George, Sally King-Nero, and Neil Printz, eds., *Andy Warhol Catalogue Raisonné Volume 1*: Paintings and Sculpture 1961-1963 (Phaidon Press, 2002)
  ---- *Andy Warhol Catalogue Raisonné Volumes 2A and 2B: Paintings and Sculptures* 1964-1969 (Phaidon Press, 2004)
- Freud, Anna, 'About Losing and Being Lost', *Indications for Child Analysis and Other Papers 1945-1956* (The Hogarth Press, 1969)
- Friedberg, Anne, *The Virtual Window: From Alberti to Microsoft* (MIT Press, 2006)
- Fromm-Reichmann, Frieda, *Principles of Intensive Psychotherapy* (Allen & Unwin, 1953)
---- ed. Dexter M. Bullard, *Psychoanalysis and Psychotherapy: Selected Papers of Frieda Fromm-Reichmann* (University of Chicago Press, 1959)
- Glembocki, Vicki, 'Are You Lonely?' *Research/Penn State* (Vol. 14, No. 3, September 1993)
- Goffman, Erving, *Stigma: Notes on a Spoiled Identity* (Penguin, 1990 [1963])

- Goldin, Nan, *The Ballad of Sexual Dependency* (Aperture, 2012 [1986])

---- *The Other Side 1972-1992* (Cornerhouse Publications, 1993)

---- *I'll Be Your Mirror* (Whitney Museum of Art, 1997)

- Goldsmith, Kenneth, *I'll Be Your Mirror: The Selected Andy Warhol Interviews* (Da Capo Press, 2004)
- Goodrich, Lloyd, *Edward Hopper* (H. N. Abrams, 1993)
- Gould, Deborah B., *Moving Politics: Emotion and ACT UP s Fight against AIDS* (University of Chicago Press, 2009)
- Griffin, Jo, *The Lonely Society?* (Mental Health Foundation, 2010)
- Groy, Christian, et al, 'Loneliness and HIV-related stigma explain depression among older HIV-positive adults,' *AIDS Care*, Vol. 22, No. 5, 2010
- Hagberg, G. L., *Art as Language: Wittgenstein, Meaning, and Aesthetic Theory* (Cornell University Press, 1995)
- Hager, Steven, *Art After Midnight: The East Village Scene* (St Martin s Press, 1986)
- Hainley, Bruce, 'New York Conversation: Reading a: A Novel by Andy Warhol,' *Frieze*, Issue 39, March-April 1998
- Haraway, Donna, *Cyborgs, Simians and Women: The Reinvention of Nature* (Free Association Books, 1991)
- Harlow, Harry, and Clara Mears, *The Human Model: Primate Perspectives* (Wiley, 1979)

---- and Stephen J. Suomi, 'Induced Depression in Monkeys,' *Behavioral Biology*, Vol. 12, 1974

- Herek, Gregory M., 'Illness, Stigma, and AIDS', in G. R.VandenBos, ed., *Psychological Aspects of Serious Illness* (American Psychological Association, 1990)

---- ed., 'Aids and Stigma in the United States: A special issue of *American Behavioral Scientist*' (Sage Publications, 1999)

- Holiday, Billie, with William Dufty, *Lady Sings the Blues* (Harlem Moon, 2006 [1956])

- Howe, Marie, and Michael Klein, *In the Company of My Solitude: American Writing from the AIDS Pandemic* (Persea Books, 1995)

- Hughes, Robert, *Ethics, Aesthetics, and the Beyond of Language* (State University of New York Press, 2010)?

- Hujar, Peter, *Portraits in Life and Death* (Da Capo Press, 1977)

---- and Vince Aletti and Stephen Koch, *Love & Lust* (Fraenkel Gallery, 2014)?Huxley, Geralyn, and Matt Wrbican, *Andy Warhol Treasures* (Goodman Books, 2009)?Jarman, Derek, *Modern Nature* (Century, 1991)

---- *At Your Own Risk: A Saint's Testament* (Hutchinson, 1992)

---- *The Garden* (Thames & Hudson, 1995)

- Julius, Anthony, *Transgressions: The Offences of Art*

(Thames & Hudson, 2002)

- Kasher, Steven, *Max's Kansas City* (Abrams Image, 2010)

- Kirkpatrick, David, '*Suddenly Pseudo*,' New York Magazine, 22 December 1999

- Klein, Melanie, *Love, Guilt and Reparation and Other Works 1921-1945* (Free Press, 1984 [1975])

---- *Envy and Gratitude and Other Works 1946-1963* (The Hogarth Press, 1975)

- Koch, Stephen, Stargazer: *The Life, World and Films of Andy Warhol* (Marion Boyars, 2000)

- Koestenbaum, Wayne, *Humiliation* (Picador, 2011)

---- *Andy Warhol: A Biography* (Phoenix, 2003)

---- *My 1980s* (FSG, 2013)?Koolhaas, Rem, *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan* (Monacelli Press, 1994)

- Kramer, Larry, *Faggots* (Minerva, 1990 [1978])

- Kuh, Katharine, *The Artist's Voice: Talks with SeventeenArtists* (Harper & Row, 1960)

- Lahr, John, *Prick UpYour Ears: The Biography of Joe Orton* (Penguin, 1980)

- Leonard, Zoe, *Secession* (Wiener Secession, 1997)

- Levin, Gail, *Hopper's Places* (Knopf, 1989)

---- *Edward Hopper: An Intimate Biography* (Rizzoli, 2007)

---- ed., Silent Places: *A Tribute to Edward Hopper* (Universe, 2000) Lotringer, Sylvère, ed., *David*

Wojnarowicz: A definitive history of five or six years on the lower east side (Semiotext(e), 2006)

- Lyons, Deborah, ed., *Edward Hopper: A Journal of His Work* (Whitney Museum of American Art/W. W. Norton, 1997)
- MacGregor, John, *Henry Darger: In the Realms of the Unreal* (Delano Greenidge Editions, 2002)
- Masters, Christopher, *Windows in Art* (Merrell, 2011)
- Malanga, Gerard, and Andy Warhol, *Screen Tests / A Diary* (Kulchur Press, 1967)
- McNamara, Robert P., ed., *Sex, Scams and Streetlife: The Sociology of New York City's Times Square* (Praeger, 1995)
- Mijuskovic, Ben Lazre, *Loneliness* (Associated Faculty Press, Inc., 1979)

---- *Loneliness in Philosophy, Psychology and Lite rature* (Van Gorcum, Assen, 1979)

- Modell, Arnold H., *The Private Self* (Harvard University Press, 1993)
- Moustakas, Clark, *Loneliness* (Jason Aranson Inc., 1996 [1961])
- Mueller, Cookie, *Walking Through Clear Water in a Pool Painted Black* (Semiotext(e)/Native Agents, 1990)
- Muñoz, José Esteban, *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity* (New York University Press, 2009)?

- Name, Billy, and John Cale, *The Silver Age: Black and White Photographs from Andy Warhol's Factory* (Reel Art Press, 2014)
- Nelson, Maggie, *Bluets* (Wave Books, 2009)
---- *The Art of Cruelty* (W. W. Norton & Co., 2011)
---- *The Argonauts* (Graywolf Press, 2015)
- O Doherty, Brian, *American Masters: The Voice and the Myth* (E. P. Dutton, 1982)
- Orton, Joe, ed. John Lahr, *The Orton Diaries* (Methuen, 1986) Prinz, Neil, and Sally King-Nero, eds., *Andy Warhol Catalogue Raisonné Volume 3: Paintings and Sculpture 1970-74* (Phaidon Press, 2010)
---- *Andy Warhol Catalogue Raisonné Volume 4: Paintings and Sculpture late 1974-76* (Phaidon Press, 2014)
- Renner, Rolf G., *Edward Hopper* (Taschen, 2011)
- Sanders, Charles L., 'Lady Didn't Always Sing the Blues,' *Ebony*, Vol. 28, No. 3, January 1973
- Sante, Luc, *Low Life* (Vintage Departures, 1992)
---- 'My Lost City', *The New York Review of Books*, 6 November 2003
- Scholder, Amy, ed., Fever: *The Art of David Wojnarowicz* (New Museum Books/Rizzoli, 1999)
- Schulman, Sarah, *People in Trouble* (Sheba Feminist Press, 1990)
---- *Girls, Visions and Everything* (Sheba Feminist Press, 1991)

---- *The Gentrification of the Mind: Witness to a Lost Imagination* (University of California Press, 2012)

- Sedgwick, Eve Kosofsky, *Tendencies* (Duke University Press, 1994)

---- *A Dialogue on Love* (Beacon Press, 2000)

- Senior, Jennifer, 'Alone Together', *New York*, 23 November 2008
- Serres, Michel, trans. Margaret Sankey and Peter Cowley, *The Five Senses: A Philosophy of Mingled Bodies* (Continuum, 2008)
- Shafrazi, Tony, Carter Ratcliff, and Robert Rosenblum, *Andy Warhol: Portraits* (Phaidon Press, 2007)
- Shilts, Randy, *And the Band Played On: Politics, People and the AIDS Epidemic* (St Martin s Press, 1987)
- Shore, Stephen, and Lynne Tillman, *The Velvet Years: Warhol's Factory 1965-67* (Pavilion Books, 1995)
- Shuleviz, Judith, 'The Lethality of Loneliness', *New Republic*, 13 May 2013
- Smith, Andrew, *Totally Wired: On the Trail of the Great Dotcom Swindle* (Simon & Schuster, 2013)
- Smith, Rupert, 'Klaus Nomi', *Attitude*, Vol. 1, No. 3, July 1994.
- Solanas, Valerie, *SCUM Manifesto* (Verso, 2001 [1971])?
- Sontag, Susan, *Regarding the Pain of Others* (Penguin, 2004)

---- *Against Interpretation and Other Essays* (Penguin Modern Classics, 2009 [1966])?

---- *Illness as Metaphor and Aids and Its Metaphors* (Penguin Modern Classics, 2002 [1978/1989])

- Specter, Michael, 'Higher Risk', *The New Yorker*, 23 May 2005

- Stimson, Blake, *Citizen Warhol* (Reaktion Books, 2014)

- Sullivan, Harry Stack, *The Interpersonal Theory of Psychiatry* (Routledge, 2001 [1953])

- Thomson, David, *The Big Screen: The Story of the Movies and What They Did To Us* (Allen Lane, 2012)

- Taylor, Marvin, ed., *The Downtown Book: The New York Art Scene 1974-1984* (Princeton University Press, 2006)

---- and Julie Ault, 'Active Recollection', in Julie Ault, *Afterlife: a constellation* (Whitney Museum of Art, 2014)

- Tillman, Lynne, 'The Last Words Are Andy Warhol', *Grey Room*, Vol. 21, Fall 2005

- Turkle, Sherry, *The Second Self: Computers and the Human Spirit* (Simon & Schuster, 1984)

---- *Life on the Screen: Identity in the Age of the Internet* (Simon & Schuster, 1995)

---- *Alone Together: Why We Expect More from Technology and Less from Each Other* (Basic Books, 2011)

- Updike, John, *Still Looking: Essays on American Art* (Alfred A. Knopf, 2006)

- Van der Horst, Frank C. P., and René Van der Veer,

'Loneliness in Infancy: Harry Harlow, John Bowlby and Issues of Separation', in *Integrative Psychological & Behavioral Science*, Vol. 42, Issue 4, 2008

- Warhol, Andy, a, *a novel* (Virgin, 2005 [1968])

---- *The Philosophy of Andy Warhol: From A to B and Back Again* (Penguin, 2007 [1975])

---- *The Andy Warhol Diaries*, edited by Pat Hackett (Warner Books, 1989)

---- and Gerard Malanga, *Screen Tests: A Diary* (Kulchur Press/ Citadel Press, 1967)

---- and Pat Hackett, *POPism* (Penguin, 2007 [1980])

---- and Udo Kittelmann, John W. Smith, and Matt Wrbican, *Andy Warhol's Time Capsule 21* (Dumont, 2004)

- Weinberg, Jonathan, 'City-Condoned Anarchy', curatorial essay for 'The Piers: Art and Sex along the New York Waterfront', curated by Jonathan Weinberg with Darren Jones, Leslie Lohman Museum of Gay and Lesbian Art, 4 April-10 May 2012
- Weiss, R. S., *Loneliness: The Experience of Emotional and Social Isolation* (MIT Press, 1975)
- Wells, Walter, *Silent Theater: The Art of Edward Hopper* (Phaidon, 2007)
- Wilcox, John, and Christopher Trela, *The Autobiography and Sex Life of Andy Warhol* (Trela Media, 2010)
- Winnicott, D. W., *Playing and Reality* (Routledge, 1971)

---- *Babies and Their Mothers* (Free Association Books, 1988) Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus* (Harcourt, Brace & Co., 1922)

---- *Philosophical Investigations*, translated by G. E. M. Anscombe (Basil Blackwell, 1986 [1958])

- Wojnarowicz, David, *Close to the Knives: A Memoir of Disintegration* (Vintage, 1991)?

---- Memories *That Smell Like Gasoline* (Artspace Books, 1992)

---- *The Waterfront Journals* (Grove Press, 1997)

---- *Brush Fires in the Social Landscape* (Aperture, 2015 [1994])

---- ed. Barry Blinderman, *Tongues of Flame* (Illinois State University / Art Publishers, 1990)

---- ed. Amy Scholder, *In the Shadow of the American Dream* (Grove Press, 2000)

---- with Tom Rauffenbart, *Rimbaud in New York* (Andrew Roth, 2004)

---- with James Romberger and Marguerite Van Cook, 7 *Miles a Second* (Fantagraphics, 2013)

- Wolf, Reva, *Andy Warhol*, Poetry, and Gossip in the 1960s (University of Chicago Press, 1997)

vWoolf, Virginia, ed. Anne Olivier Bell, *The Diary ofVirginiaWoolf, Volume III 1925-1930* (The Hogarth Press, 1980)

- Woronov, Mary, *Swimming Underground: My Years in the*

Warhol Factory (Serpent's Tail, 2004)

- Wrenn, Mike, ed., *Andy Warhol: In His Own Words* (Omnibus Press, 1991)